

oblio

33

# Oblío

Osservatorio Bibliografico della Letteratura  
Italiana Otto-novecentesca

Anno IX, numero 33

Primavera 2019

**OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno IX, n. 33 – Primavera 2019**

sito web: [www.progettoblio.com](http://www.progettoblio.com) e-mail: [info@progettoblio.com](mailto:info@progettoblio.com)

ISSN: 2039-7917

Publicato con il contributo e sotto gli auspici della  
**MOD**  
Società italiana per lo studio della modernità letteraria

*Direttore:* Nicola MEROLA

*Direttore responsabile:* Giulio MARCONE

*Redazione:* Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI

*Amministratore:* Saverio VECCHIARELLI

*Realizzazione Editoriale:* Vecchiarelli Editore S.r.l.

*Comitato dei referenti scientifici:*

Gualberto ALVINO, Giovanna CALTAGIRONE, Franco D'INTINO, Rosalba GALVAGNO,  
Antonio Lucio GIANNONE, Pasquale GUARAGNELLA, Paola ITALIA, Valeria MEROLA,  
Marina PAINO, Elena PORCIANI, Beatrice STASI, Dario TOMASELLO, Caterina  
VERBARO

**VECCHIARELLI EDITORE S.R.L.**

Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm)

Tel/Fax: 06 99674591

Partita IVA 10743581000

Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010



VECCHIARELLI EDITORE

Elenco Recensori Oblio IX, 33

Vincenzo ALLEGRINI  
Gualberto ALVINO  
Ginevra AMADIO  
Angela BUBBA  
Annalucia CUDAZZO  
Domenico FADDA  
Alessandro GAUDIO  
Simone GIORGIO  
Paolo LEONCINI  
Daniela MARRO  
Nicola MEROLA  
Giorgio NISINI

Alessio PAIANO  
Ugo PEROLINO  
Davide PETTINICCHIO  
Paolo PIZZIMENTO  
Ersilia RUSSO  
Ludovica SAVERNA  
Carlo SERAFINI  
Francesca SPAGNOLO  
Dario STAZZONE  
Dario TOMASELLO  
Katia TRIFIRÒ  
Marianna VILLA

Nella sezione «Saggi e rassegne» compaiono scritti di Francesco Eugenio BARBIERI, Giovanna CALTAGIRONE, Isabella CAVALERI, Giacomo CUCUGLIATO, Pasquale GUARAGNELLA, Luigi MATT, Simona SCATTINA, Dario STAZZONE, Carmelo TRAMONTANA.

*Gli articoli pubblicati da «Oblio» sono stati sottoposti alla peer review*

I revisori anonimi di «Oblio» per il 2018 sono stati Valter Boggione, Matteo Palumbo, Maria Carla Papini. Vada loro il nostro più sentito ringraziamento.

## Indice

Editoriale	p. 2
Saggi e rassegne	p. 4
Recensioni	p. 101
Indice completo dei Saggi e delle Recensioni	p. 169

## EDITORIALE

Quando mi sono reso conto di non riuscire a far quadrare i conti, cioè a chiudere tutti i campi del modello predisposto per richiedere la revisione della classificazione delle riviste e sostenere la causa di «Oblio», mi sono lasciato per un momento tentare da una speranza azzardata, che non fosse cioè una chiacchiera, anzi una delle *fake news* ora quasi reclamizzate, la notizia di un imminente pentimento da parte del Ministero, che avrebbe preso in seria considerazione la possibilità di abolire senz'altro la fascia A. Alla fine, accolte da voci più autorevoli, avevano fatto breccia le ostinate resistenze della prima ora contro lo «scandalo dei criteri di selezione dei ricercatori, costretti a uniformarsi alle pretese scientifiche delle cosiddette riviste di fascia A: una situazione che, in barba alla Costituzione che sancisce la libertà della ricerca, impone invece modi di vedere privati, ma fatti propri dal ministero. Di qui l'uniformarsi inevitabile dei giovani a criteri che sono imposti senza alcuna legittimità da gruppi di colleghi, ben contenti di godere di un simile privilegio, ma certo non pensosi dell'impoverimento e della banalizzazione della produzione scientifica che fatalmente ne deriva» (Carlo Sini, *Servono insegnanti veri. Basta con i facilitatori*, in «La Lettura», supplemento del «Corriere della Sera», 26 maggio 2019, p. 13). Evviva. Come può confermare chi non capisce di che cosa sto parlando e già a questo punto ha smesso di leggere, non vedevo l'ora di alzare le mani e di passare ad altro. Ancora sospeso tra minacce e lusinghe, non ho però tardato a ravvedermi e a interpretare la chiacchiera per quello che probabilmente era e l'esperienza mi suggeriva: un diversivo capace di allettare con il rompete le righe i troppi che non aspettavano altro e di dissuadere come uno sfollagente chi eventualmente non si fosse lasciato scoraggiare dal fuoco di sbarramento, o più propriamente dai campi minati del modello da compilare. Mannaggia.

Non mi resta che scusarmi con tutti i collaboratori di «Oblio» e con gli amici della Mod, che ci sono sempre vicini. Alla fine ho preferito almeno in parte rinunciare a questa opportunità, che si è rivelata davvero tale solo perché ci spinge a ripensare una iniziativa giunta ormai al nono anno di vita, per aggiornarla e migliorarla, oltre che favorendone l'accessibilità e la diffusione, anche nel senso di uniformarla agli standard richiesti, non tanto per metterci in regola, quanto per non avere nient'altro di cui rammaricarci. Qualche progresso lo abbiamo compiuto. Da tre anni i saggi sono sottoposti alla *peer review*, ma come prima continuano ad avvalersi di un efficace sistema di selezione e revisione interna, mentre dal prossimo numero, oltre a conservare questo doppio livello di revisione, pubblicheremo sul nostro sito il codice deontologico e sui singoli numeri della rivista gli abstract degli articoli. Sulla qualità, ammesso che si misuri così e posto che tutto si può migliorare e che sicuramente abbiamo commesso qualche errore, l'uniformazione avverrà in una direzione della quale un po' mi vergogno, ma che è praticamente imposta. Senza chiudere la rivista ai più giovani e agli esordienti, ci dedicheremo prioritariamente a una energica sollecitazione di tutti gli studiosi strutturati, affinché pubblichino su «Oblio» i loro articoli. La loro presenza, integrata da un maggior concorso internazionale (la proporzione non arriverà mai a quella ripugnante di dieci italiani per un tedesco, *pardon*: per uno straniero), raccomanderò la rivista presso gli addetti alla valutazione, a loro volta deresponsabilizzati e presi per la gola dalla tirannia degli indicatori oggettivi. In questo modo, ai lavori dei giovani sarà garantita una migliore circolazione subito e in prospettiva una classificazione adeguata. Insomma, se non una quota ermellino, dovremo assicurare una significativa presenza dei contributi dei professori universitari di prima, seconda o terza fascia (fascia per fascia, come occhio per occhio), per pubblicare il solito numero di articoli di ogni provenienza. La rima mi indurrebbe a rivendicare almeno la trasparenza di una soluzione come quella che ho appena esposto. Ma ho imparato a diffidare di tutto ciò che può essere e di fatto viene solennemente proclamato. Come la bellezza, anche la trasparenza è nell'occhio di chi guarda, una domanda e non una risposta, e la virtù corrispondente si riduce a essere più simile alla rassegnazione che all'onestà. O, se non vi piace la rassegnazione, come non piace a me, siamo comunque sul terreno scivoloso della dissimulazione onesta.

Se perciò qualcosa ci accingiamo a concedere al meccanismo perverso per cui i lavori di chi di pubblicare meno ha bisogno godono di una corsia preferenziale nelle riviste, la proposta che sto per fare non punta a offrire una soluzione di ripiego a chi si sentisse penalizzato da questo nostro orientamento. Essa vorrebbe anzi cominciare a discutere un aspetto dell'attuale emergenza valutativa delle nostre discipline che ci riguarda da vicino ed è solo apparentemente secondario. Pubblichiamo ormai un numero consistente di saggi (stavolta sono otto più un'intervista) e sempre meno recensioni. Forse esagero a pensare che così tradiamo la nostra vocazione, ma non sono l'unico che vedrebbe volentieri invertita la tendenza, per continuare a rendere un servizio che può favorire la crescita di una nuova leva di studiosi, ripristinare una circolazione di idee e esperienze divenuta ormai problematica e sempre fondamentale nella nostra comunità e informare in maniera non superficiale un pubblico più ampio. Almeno con questa larghezza e tempestività, un servizio simile non lo offre più nessuno. Del resto la tendenza attuale di «Oblio» non si è instaurata per una nostra scelta. L'esclusione ministeriale delle recensioni dal novero delle pubblicazioni scientifiche ha notevolmente ridotto l'interesse dei nostri più giovani collaboratori nei loro confronti e quelli più anziani, o solo meno precari, alle recensioni si sono sempre dedicati meno volentieri. Questa renitenza era un segno di debolezza prima e rimane ora l'unico alibi di chi ha deciso l'esclusione. Non tenterò una difesa della recensione, benché la sede sia ormai quella più idonea a ospitarla. E non la tenterò per lo stesso motivo che mi induce ora a lanciare una sfida. Ciò che direi a favore della recensione non sarebbe che un tentativo inevitabilmente parziale di interpretare e far valere il comune sentire degli studiosi di letteratura in proposito. Può darsi che ciò che a me sembra ben ragionato o addirittura ovvio ad altri non appaia tale. Mi pare più produttivo trarre conclusioni motivate dopo che, aderendo a questo mio invito, i più interessati al problema tra i collaboratori di «Oblio» si saranno pronunciati liberamente, dalla semplice espressione di un parere sul rilievo scientifico e sulla dignità culturale della recensione, nelle poche righe di una *mail* (indirizzata stavolta a [merolanicola@gmail.com](mailto:merolanicola@gmail.com)), a contributi adeguatamente argomentati. A partire dal numero doppio 34-35 (consegne entro il 30 settembre 2019), di tutti darò notizia, in sede di resoconto o pubblicando in una rubrica apposita, in coda alle recensioni, quelli contenuti entro le 6000 battute e tra i saggi quelli più lunghi (che saranno perciò sottoposti ai revisori anonimi).



## SAGGI E RASSEGNE

Francesco Eugenio Barbieri

## Lo spazio d'azione della letteratura

*Secondo piano* di Laura Benedetti tra campus novel e romanzo giallo

*Secondo piano*,<sup>1</sup> il secondo romanzo di Laura Benedetti, docente di letteratura italiana alla Georgetown University di Washington le cui ricerche spaziano dalla prosa boccaccesca alla quadrilogia di Elena Ferrante, rimane a cavallo fra generi letterari diversi. Come buona parte della critica ha rilevato, dietro un linguaggio volutamente semplice e povero di barocchismi linguistici si nasconde un romanzo complesso. La scrittura di Laura Benedetti è efficace e tagliente, una prosa che non esiterei a definire al laser: arriva dritta al punto, prende la mira e va a colpire precisamente al cuore del problema, descrive e affronta situazioni complesse in maniera diretta ed esplicita. Ma l'apparente semplicità è un velo che solo parzialmente riesce a schermare la stratificazione tematica e i nodi concettuali presenti nella narrazione.

Perno attorno a cui ruota la vicenda è il misterioso decesso di Jacopo Buonsignori, anziano e stimato docente di letteratura italiana alla Harville University, un piccolo campus incastonato in un'ansa dello Hudson. È però difficile definire con sicurezza il genere letterario dell'opera: *Secondo piano* si colloca in equilibrio fra generi diversi, in un punto intermedio tra il romanzo giallo, il *campus novel* e una denuncia della pericolosa situazione di crisi dell'istruzione umanistica sulla falsariga di quanto messo in luce da Martha C. Nussbaum nel suo prezioso saggio del 2010 *Non per profitto*. Come osserva Serena Guarracino, «costruito come un giallo anomalo in cui l'omicidio, la cui vittima è un docente di italiano alle soglie della pensione, avviene quasi a metà del romanzo, e la conclusione (che non anticipo) non porta a nessuno scioglimento rassicurante, il romanzo è anche, o forse soprattutto, un'amara riflessione sullo stato dell'istruzione superiore e della cultura critica nel "primo mondo"». <sup>2</sup> Nel romanzo si rileva una scissione, una vera e propria frattura, più o meno a metà, nel sedicesimo dei trenta capitoli: con la morte dell'anziano professore, la narrazione vira bruscamente dai toni satirici della prima parte - che possiamo associare, come vedremo tra poco, a quelli del *campus novel* - a toni più cupi, propri del romanzo giallo tradizionale, con i suoi temi classici: dalla scoperta del cadavere, che sconvolge i già delicati equilibri all'interno del campus, fino all'inevitabile soluzione finale che però, a differenza del canone classico del romanzo giallo, non è in grado di ristabilire fino in fondo l'ordine e l'equilibrio nel contesto ambientale. L'interesse per le sorti dell'università non è argomento nuovo nella riflessione italiana e non pochi docenti hanno negli ultimi anni pubblicato denunce e reportage sulla controversa situazione della nostra accademia. Si tratta però spesso di lavori che assumono la forma saggistica come la più idonea a evidenziare crisi e problemi: e si

<sup>1</sup> Laura Benedetti, *Secondo piano*, Pisa, Pacini Editore, 2017.

<sup>2</sup> Serena Guarracino, *Dai campi dell'Utah alle ferite d'Abruzzo*, in «Leggendaria», 129, Maggio 2018, p. 63.

vedano ad esempio due tra i principali scritti di quest'ambito, *L'università struccata*, di Raul Mordenti e *Universitaly. La cultura in scatola* di Federico Bertoni.<sup>3</sup> *Secondo piano*, che viene letto prevalentemente come esemplare del genere del giallo e tale di fatto considerato dalla casa editrice e da buona parte della critica, a mio parere presenta in verità anche molte caratteristiche del *campus novel* di stampo angloamericano ed è dunque interpretabile alla luce delle acquisizioni critiche a proposito di tale sottogenere narrativo.

Scopo di questo contributo è un'analisi delle caratteristiche testuali, al fine di evidenziare come questo romanzo si collochi a cavallo tra generi letterari diversi, senza però trovare una precisa definizione e rimanendo quindi passibile di diverse letture e altrettante interpretazioni. È proprio questa possibile lettura multipla a contribuire, come ha rilevato Guarracino, al suo apprezzamento da parte di un pubblico trasversale, «una lettura fresca e godibile, dove si affacciano personaggi minori caratterizzati con cura e allo stesso tempo non si teme di affrontare le grandi questioni [...]. Una scrittura che non ha paura di ripercorrere gli stereotipi dei generi letterari più classici per poi abbandonarli senza remore».<sup>4</sup>

Il professor Federico Conti, detto Fede, è il direttore del Dipartimento di Italiano della Harville University, una piccola ma fiorente università statunitense. La sua vita rispecchia in tutto e per tutto quella di un normale accademico della provincia americana che rivesta, all'interno della propria istituzione, una posizione di coordinamento. Egli conduce un'esistenza tranquilla nella quale il tempo per la ricerca e la didattica è sempre troppo poco, costantemente eroso da tutte le incombenze burocratiche di cui il corpo docente si deve fare carico: programmazioni, contratti, gestione delle piccole crisi interne fra i docenti e qualche studente poco avvezzo a rispettare le gerarchie. Sposato con Marta, ha un figlio, Marco, apparentemente affetto da una lieve forma di autismo che lo spinge a rinchiudersi nel suo mondo e a comunicare con i genitori preferibilmente attraverso piccoli giochi di enigmistica, denominati «duplicazioni crittografiche». Fede è inoltre un grande appassionato di tennis e di camminate in montagna con la fidata cagnetta Laudomia. Purtroppo, la situazione attuale degli studi di italianistica alla Harville University, ovvero il lento ma costante calo del numero di studenti iscritti ai corsi del Dipartimento di Italiano, costringono il decano dell'università, Ralph, a un radicale ripensamento dell'assetto istituzionale verso una riduzione dell'offerta formativa del Dipartimento stesso. Tale scelta avviene in nome di una filosofia di spesa che possa essere sostenibile e che allo stesso tempo rispecchi quelle che lui definisce le nuove necessità globali della didattica universitaria: più economia e più scienze, più infrastrutture e un allenatore strapagato per la squadra di football dell'università, a discapito degli investimenti per l'assunzione di personale nel sapere umanistico, troppo spesso ritenuto inutile in un'ottica di spendibilità nel mondo del lavoro. Il prossimo pensionamento di Jacopo Buonsignori, anziano e pittoresco professore del Dipartimento con cinquant'anni di servizio ed esperto di Dante e Medioevo,

<sup>3</sup> Raul Mordenti, *L'università struccata*, Milano, Punto Rosso, 2010, e Federico Bertoni, *Universitaly. La cultura in scatola*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

<sup>4</sup> Serena Guarracino, *Dai campi dell'Utah alle ferite d'Abruzzo*, cit., pag. 63.

sembra destinato a dare il colpo di grazia al corpo dei docenti di Italiano. In sua sostituzione, Fede vede designato con molta facilità dal decano un esperto di ecocritica, in possesso di un alquanto incidentale dottorato in italiano, Roger Bortolo, studioso che come unica credenziale accademica ha quella di essere italo-americano e sposato con una brillante docente di chimica, corteggiata dall'ateneo per le sue ricerche di grande impatto.

Le cose si complicheranno ulteriormente nella seconda parte del romanzo, quando Jacopo verrà trovato morto, apparentemente assassinato con un colpo ben assestato in testa, nell'ufficio di Fede. Di fianco al suo cadavere un messaggio in codice, evidentemente scritto dal malcapitato poco prima di spirare, nel tentativo di lasciare un indizio sulla sua morte: «Siena mi fé...». L'uscita di scena così tempestiva di Jacopo non fa altro che alimentare nella mente di Fede il sospetto che l'anziano amico sia stato fatto fuori in nome di una migliore gestione dei punteggi organico dell'università. Le indagini non portano da nessuna parte e benché la narrazione si chiuda con la scoperta dell'incidentalità della morte dell'anziano professore, vengono lasciati aperti molti interrogativi sulle vere motivazioni di questo decesso, che rassomigliano fin troppo da vicino agli stessi interrogativi che Fede si pone sul destino delle scienze umanistiche all'interno della sua università e più in generale nel mondo dell'istruzione superiore.

Secondo David Lodge, per *campus novel* si intende generalmente una narrazione che si svolge all'interno di un contesto universitario, dal punto di vista doppiamente ambientale e situazionale.<sup>5</sup> A differenza del *varsity novel*, i cui tratti salienti consistono nella descrizione della vita e del processo di maturazione degli studenti universitari, il *campus novel* annovera fra i suoi protagonisti unicamente personale docente o comunque impiegato nei ranghi dell'università. Si tratta, come ha rilevato lo stesso Lodge, di un genere prevalentemente di stampo anglosassone, dove tale personale docente e amministrativo detiene il punto di vista narrativo.

Esiste poi un problema strettamente collegato alla nomenclatura. Spesso viene trascurata la dicotomia, invece abbastanza precisa, tra *campus novel* e *academic novel*. Come rilevato da buona parte della seppur recente critica,<sup>6</sup> il primo designa più precisamente il romanzo accademico di stampo anglosassone nei cui paesi, per tradizione, l'università assume la forma di un microcosmo a sé stante, delimitato dai confini del campus stesso. Il *campus novel* si svolge in un ambiente circoscritto e vede tra i protagonisti quasi esclusivamente coloro i quali fanno parte di quell'enclave. Sebbene Lodge non riconosca una sostanziale differenza fra le due tipologie e anzi affermi di usare indifferentemente le due definizioni, ci ricorda però che l'*academic novel* è un contenitore più inclusivo, di cui fanno parte anche narrazioni o situazioni di matrice europea, dove edifici e dipartimenti dell'università sono inseriti nel tessuto urbano della città (si pensi per esempio alle strutture delle

<sup>5</sup> Cfr. David Lodge, *Nabokov and the campus novel*, «Cynkos», Volume 24 n°1, mise en ligne le 20 mars 2008. URL: <http://revel.unice.fr/cynkos/index.html?id=1081>

<sup>6</sup> Per una trattazione in italiano si veda Beatrice Seligardi, *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.

facoltà e dei dipartimenti nelle università italiane, in special modo quelle umanistiche che tradizionalmente occupano edifici storici sparsi per i centri cittadini).

Date queste premesse, è possibile attribuire a *Secondo piano* le caratteristiche principali del genere del *campus novel*: tutta l'azione si svolge all'interno del campus della Harville University; quasi tutti i protagonisti, o per lo meno quelli principali, sono inquadrati nei ranghi dell'università a vario titolo; infine almeno metà della narrazione ruota attorno a problemi e conflitti di natura didattica, come l'attribuzione di contratti di insegnamento, il ripensamento della programmazione didattica in maniera più funzionale e i problemi collegati al pensionamento dell'anziano docente di letteratura medievale e alla sua sostituzione.

È sempre Lodge a rilevare come l'aumento esponenziale nella produzione di romanzi accademici a partire dagli anni cinquanta sia legato all'espansione dell'istruzione universitaria, che ha impiegato nei ranghi delle facoltà umanistiche diversi artisti in qualità di docenti. Gli scrittori, facilitati dagli orari di lavoro e dalle lunghe pause fra i semestri di lezione, trovavano nella vita del campus la tranquillità necessaria per scrivere. E siccome i romanzieri tendono a trarre spunto per le loro creazioni dalle proprie esperienze, ecco spiegato secondo Lodge l'aumento esponenziale di romanzi a tema universitario.

Il caso di Laura Benedetti è però, questa volta, opposto: comincia la sua carriera in qualità di studiosa e accademica, e approda alla letteratura solo in un secondo momento. Nondimeno tutto il suo bagaglio di esperienze si riversa in entrambe le sue prove narrative: il primo romanzo del 2015, *Un paese di carta*, incentrato sul tema della migrazione e solo marginalmente interessato al mondo accademico, e a seguire *Secondo piano*, pubblicato a soli due anni di distanza, nel 2017.

Non deve dunque sorprendere la scelta di questa particolare ambientazione universitaria. Pur essendo a pieno diritto un romanzo italiano di un'italianissima autrice, il campus americano rimane un luogo molto familiare a Benedetti, che ha svolto tutta la sua carriera di studiosa nel Nord America. Dopo la laurea a Roma e il master in Canada, si sposta negli Stati Uniti dove tutt'oggi risiede e insegna. Il romanzo, così come la sua autrice, si colloca a cavallo fra due mondi e due culture: l'Italia oggetto di studio del suo protagonista e il campus americano luogo e anch'esso oggetto della narrazione.

Un altro punto da tenere in considerazione nell'interpretazione di *Secondo piano* è che, come rileva David Lodge, il *campus novel* è per lo più un genere dalla forte componente satirica e in grado di esercitare una grande fascinazione sui lettori europei. In questo risiederebbe la sostanziale differenza fra il romanzo accademico di stampo angloamericano e i pochi esempi europei: laddove lo scrittore statunitense non si sottrae alla messa in risalto e alla denuncia, a volte anche feroce, delle contraddizioni e degli intrighi che avvengono all'interno delle università, il narratore europeo tende a preservare l'aura quasi mistica di sapienza e di seria professionalità, secondo un'idea propria dell'ambiente accademico continentale.

Come inoltre è stato evidenziato da Kenneth Womack, la decostruzione ironica della figura del docente universitario, quella che lui definisce una «poetica peggiorativa» della figura dell'accademico e della sua vita, si traduce molto spesso sul piano

diegetico nella problematizzazione delle ristrettezze economiche e di budget, nonché nel cedimento alle fascinazioni delle più recenti teorie critiche.<sup>7</sup>

Ed è proprio su queste due questioni che si apre la narrazione di *Secondo piano*. A causa del vertiginoso calo nel numero delle iscrizioni nei corsi di italiano □ una disciplina che non è più in grado di rispondere alle nuove direttive di globalizzazione e internazionalizzazione della didattica imposte dai piani alti dell'ateneo □ è impossibile per Fede ottenere finanziamenti per i corsi del suo dipartimento, tantomeno il bando di un nuovo posto di letteratura medievale per sostituire l'anziano medievalista Jacopo, ormai praticamente in pensione dopo cinquant'anni di onorato servizio all'università.

La seconda questione è, paradossalmente, innescata proprio dalla soluzione che il decano Ralph ha pensato per uscire dall'*impasse* nella quale versa il Dipartimento di Italiano. Per risolvere la carenza di organico, e contemporaneamente per dare una ventata di novità ai corsi a suo dire un po' stantii offerti dal Dipartimento, egli non trova niente di meglio che affiancare agli italianisti un tale Roger Bortolo, sedicente studioso di ecocritica, una nuova disciplina secondo il decano stesso tanto alla moda e più rispondente alle esigenze di ammodernamento e a quella richiesta di una prospettiva globale imposta dalla nuova politica aziendalista che governa l'istruzione superiore americana.

Secondo Womack, nel *campus novel* vi è un preciso collegamento tra l'utilizzo di personaggi presi dall'ambiente accademico e situazioni universitarie usate in maniera satirica e ironica all'interno della narrazione, allo scopo di mettere in luce e di esplorare le questioni endemiche all'università stessa.<sup>8</sup> In altre parole, raccontare i problemi dell'università, per quanto si possano a volte assumere toni iperboliche o grotteschi, e ambientare la storia all'interno di un Dipartimento che sta per essere soppresso per mancanza di respiro globale, equivale non solo a ridicolizzare alcuni stereotipi e malcostumi dell'ambiente accademico, ma è un'utile maniera per svelare e portare all'attenzione del grande pubblico le problematiche più generali che sta vivendo l'università contemporanea, senza ricorrere alla complessità della forma saggistica propriamente detta, che spesso è riservata a una cerchia di lettori più ristretta.

Benedetti si dimostra un'attenta lettrice di Martha Nussbaum, che dell'importanza delle discipline umanistiche e della cultura letteraria come materie fondanti di una vera e propria cittadinanza globale e informata è sempre stata una strenua sostenitrice. Pensiamo per esempio a lavori come il saggio del 1995 intitolato *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* e anche al celeberrimo *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* del 2010.<sup>9</sup> Specialmente in questo ultimo lavoro, la Nussbaum denuncia come all'interno del sistema di istruzione statunitense le materie umanistiche siano considerate alla stregua di fronzoli inutili,

<sup>7</sup> Kenneth Womack, *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*, New York, Palgrave, 2002, pp. 1-2.

<sup>8</sup> Ivi, p. 2.

<sup>9</sup> I due libri sono tradotti in italiano: Martha Nussbaum, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Mimesis, 2012; Ead., *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino, 2011.

che è bene rimuovere se si vuole rimanere competitivi sul mercato globale. Ciò che viene condannato è un modello educativo orientato esclusivamente al profitto, a scapito di un percorso formativo che miri invece ad un'idea di cittadinanza più inclusiva e coltivi la capacità di pensare in maniera critica. Coltivare l'immaginazione abitua l'uomo a operare scelte consapevoli nei riguardi della complessità della dimensione globale di oggi. E in questo senso, il pensiero critico può in effetti risultare pericoloso per un paradigma orientato esclusivamente al profitto individuale (e non invece a un'equilibrata distribuzione della ricchezza), che ha bisogno di ingranaggi ben oliati che si conformino a un'idea di funzionamento preimpostata per realizzare il suo scopo primario. Per Nussbaum l'unica pedagogia possibile è un'educazione di stampo socratico, che esalti l'importanza del ragionamento (da cui anche il titolo del quarto capitolo del volume) come fattore essenziale, per far sì che il cittadino sia in grado di avere voce nelle politiche che ne governano la vita e, al contempo, sia in grado di empatizzare a livello umano con l'eterogeneità e la complessità della società globale contemporanea. Globalizzazione non significa solo profitto e circolazione di capitali, come sembra sostenere il decano Ralph nell'illuminante capitolo di *Secondo piano* di cui discuteremo tra poco, ma significa soprattutto incontro con l'altro, un ripensamento radicale della società contemporanea in maniera sempre più inclusiva che, per funzionare al meglio, ha bisogno di un'educazione alla complessità e alla cultura realizzabile solo attraverso una solida base data dalle scienze umanistiche.

L'influenza di Martha Nussbaum, e delle sue posizioni fortemente favorevoli alla cultura umanistica, sono palesemente riscontrabili in primo luogo nella produzione critica della Benedetti. Lo dimostra, ad esempio, un suo recente studio, *La letteratura come educazione alla diversità e fondamento della democrazia: gli esempi di Clara Sereni e Amara Lakhous*,<sup>10</sup> la cui chiave ermeneutica, utilizzata per l'interpretazione di *Casalinghitudine* di Clara Sereni, è proprio ripresa dalla tesi della filosofa americana a favore del romanzo rispetto ad altri generi letterari. Ma è ancora in *Secondo piano* che l'influenza del pensiero di Nussbaum si afferma con forza: il secondo capitolo del romanzo si legge come una gustosa parodia delle più recenti tendenze globaliste di cui si è ammantata la classe dirigente dell'università.

Ambientata interamente nell'ufficio del decano, la narrazione procede per dialoghi vivaci e punzecchiature senza pietà fra Ralph e Fede, il primo alfiere di una visione dell'università asservita al profitto, il secondo invece difensore di una concezione dell'accademia un po' polverosa e sicuramente bisognosa di un ammodernamento. Motivo dell'incontro fra i due protagonisti è la richiesta di Fede di bandire un concorso per un docente di letteratura medievale in sostituzione di Jacopo, richiesta però respinta dal Consiglio di Amministrazione dell'Ateneo a causa dello scarso successo dei corsi del Dipartimento di Italiano tra gli studenti della Harville: «i ragazzi negli ultimi tempi sembravano orientati verso materie che pensavano garantissero prospettive più sicure di lavoro. Tra le lingue straniere, si salvavano solo

---

10 Laura Benedetti, *La letteratura come educazione alla diversità e fondamento della democrazia: gli esempi di Clara Sereni ed Amara Lakhous*, in: Patrizia Guida e Giovanna Scianatico, (a cura di), *Saggi di letteratura italiana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 24-42.

quelle di “interesse strategico”, [...] il cinese per gli affari, l’arabo per il petrolio e il terrorismo, e persino il russo perché non si sa mai. Fede si sentì trasportato in un contesto in cui diventava difficile giustificare la sopravvivenza dell’italiano, lingua parlata solo in un paese politicamente inaffidabile, commercialmente irrilevante e neanche potenzialmente bombardabile, almeno per il momento». <sup>11</sup> Ecco dunque la vena ironica che si diceva essere caratteristica del *campus novel*: in questo esempio specifico sminuire culture antichissime come quella cinese o quella araba, che vengono ridotte a veicoli di scambio per prodotti commerciali che assicurano supremazia economica, come il petrolio. «Sì, voi... che cosa potete offrire per inserirvi in questo discorso sulla globalizzazione? Globalizzazione! Negli ultimi tempi era diventata una delle parole inevitabili nelle conversazioni all’università. Globalizzazione e STEM, acronimo che stava per “Science, Technology, Engineering and Math” ma che, per un’infausta coincidenza, indicava anche la parte importante, vitale di qualcosa. Seguendo la metafora botanica, Fede intravide subito la vulnerabilità sua, del suo dipartimento e della sua disciplina, rami secchi che si sarebbero potuti facilmente troncare senza compromettere la salute dell’organismo da cui dipendevano». <sup>12</sup> Impossibile non leggere in questo passo una chiara ispirazione nussbaumiana, quando la filosofa americana afferma che in tutto il mondo l’educazione artistica e letteraria viene sacrificata in favore di discipline tecnico-scientifiche. <sup>13</sup>

O pensiamo ancora alla bizzarra storia dell’ecocritico, i risultati accademici del quale sono piuttosto esigui, ma che viene imposto al Dipartimento di Fede utilizzando l’odiosa quanto praticata tecnica del *dumping*, ovvero quella di scaricare un professore su un dipartimento senza che questo possa opporsi: «Fede guardò scettico l’esile cartellina che Ralph aveva posato sulla scrivania. – Non vanno più di moda quegli scatoloni di una volta □ riprese Ralph prevedendo la sua obiezione. – Del resto, scusa, un ecocritico come prima cosa deve cercare di salvare gli alberi, no? Roger ha pubblicato soprattutto articoli online, ha un suo blog, una pagina wikipedia ... ti basta cercarlo su internet, vedrai quante cose vengono fuori». <sup>14</sup>

L’ecocritica, che è una metodologia critica che vuole legare gli studi letterari al mondo naturale, è una disciplina di recente fondazione: sebbene le sue origini risalgano agli anni Settanta, la prima vera sistematizzazione può essere collocata nel 1996. <sup>15</sup> Il modo in cui i due docenti protagonisti del romanzo, Fede e Jacopo, considerano tale disciplina, lascia facilmente intuire come essi siano destinati a restare esclusi dal vertiginoso ammodernamento dell’accademia, in quanto, forse anche un po’ per partito preso, essi oppongono un rifiuto più o meno marcato ai nuovi punti di vista teorici che animano il dibattito critico loro contemporaneo: Fede «[n]e aveva viste passare tante di bandiere durante la sua carriera ... formalismo,

<sup>11</sup> Laura Benedetti, *Secondo piano*, Pisa, Pacini Editore, 2017, p. 13.

<sup>12</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>13</sup> Martha Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 40.

<sup>14</sup> Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 20.

<sup>15</sup> Per una trattazione esaustiva rimando, tra gli altri, agli studi (a cura) di Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015 e di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.



decostruzione, studi di genere, sessuali, transessuali, postsessuali, per non parlare di colonialismo, post-colonialismo, neo-colonialismo... “Sopravviveremo anche all’ecocritica”, concluse tra sé con insolito ottimismo». <sup>16</sup> Jacopo non è altrettanto serafico nel suo giudizio verso la nuova disciplina: «Sì, si occupa non ho capito bene di che cosa, mi sembra dei sogni erotici delle cavallette...». <sup>17</sup> Il fatto che entrambe le posizioni risultino eccessivamente ironiche nel loro essere un po’ troppo radicali, suggerisce che il pensiero di Benedetti non coincide con esse, ma che si colloca invece in uno spazio terzo, in cui la difesa delle scienze umane è più consapevole e meno arroccata nelle proprie certezze rispetto a quella espressa dai personaggi del romanzo.

È di nuovo Lodge a sottolineare la necessità intrinseca al genere del *campus novel* di inserire un filtro, una distanza tra l’autore e la sua opera, un modo per ribadire la finzionalità del lavoro e per non apparire dipendenti totalmente sleali nei confronti della propria istituzione. Due sono le possibili alternative rilevate da Lodge nel suo studio: l’abbandono del proprio posto di lavoro prima o in concomitanza con la pubblicazione del libro o, dove questo non fosse possibile per comprensibili ragioni economiche, l’inserimento di una prefazione o di una postfazione che dichiari la totale finzionalità dell’opera. <sup>18</sup>

Nel caso di Benedetti, la prima modalità alludente a una presa di distanza dal proprio racconto è la scelta di un protagonista di sesso maschile: grazie a questo stratagemma viene a essere scongiurata una totale e immediata sovrapposizione fra la figura di Fede e quella dell’autrice. Questa presa di distanza è rinforzata inoltre dall’inserimento di una postfazione, a cura dell’autrice stessa, contenente una bibliografia delle fonti critiche utilizzate per inserire alcuni richiami metaletterari nella narrazione. Si pensi per esempio all’importanza narrativa del numero quattro all’interno di *Delitto e Castigo*, o all’argomento di ricerca di Fede sui viaggi di Ludovico Varthema. La distanza dai fatti narrati viene infine ulteriormente rimarcata dalla formula convenzionale, «Ogni riferimento a fatti e persone realmente esistiti è puramente casuale», <sup>19</sup> posta a chiosa della postfazione e a chiusura del volume. Il carattere finzionale del lavoro è altresì esplicitato dal tratto metanarrativo del romanzo stesso: è Fede che, nelle ultime pagine, dichiara la ferma intenzione di scrivere a sua volta un romanzo, dal titolo proprio di *Secondo piano*. Questo per denunciare le scorrettezze e la colpevolezza del decano Ralph, responsabile secondo lui non solo della morte accidentale di Jacopo, ma anche della morte delle discipline umanistiche stesse, in quanto incapaci di resistere a quelle apparentemente schiaccianti logiche di mercato che vogliono che un’offerta formativa segua le stesse modalità di un piano di marketing, al fine di attirare il maggior numero possibile di studenti (o clienti, come vengono più volte provocatoriamente definiti i discenti all’interno della narrazione), ma a scapito dello studio di materie come la letteratura e la storia.

<sup>16</sup> Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 19.

<sup>17</sup> Ivi, p. 35.

<sup>18</sup> David Lodge, *Nabokov and the campus novel*, cit.

<sup>19</sup> Ivi, p. 183.

Un ultimo punto da non sottovalutare, e che pone un'ulteriore distanza fra chi scrive e i fatti narrati, è la scelta dell'ambientazione: *Secondo piano* è interamente ambientato in un piccolo campus di provincia, mentre Benedetti si è formata e ha sempre lavorato in grandi università (la Sapienza prima e poi University of Alberta, Johns Hopkins, Harvard e infine Georgetown).

Ad ogni modo, come abbiamo già visto nel caso dell'ecocritica, risulta difficile pensare di sovrapporre perfettamente le posizioni dell'autrice con quelle dei personaggi da lei creati, come dimostra la radicalità delle posizioni di Fede e Jacopo, nella loro strenua difesa di un modello forse un po' troppo tradizionale di università. E d'altra parte è la stessa Benedetti che sembra invitarci a differenziare chi scrive dal proprio personaggio quando Fede avverte Ralph che «quelli che lo leggono, visto che ormai non c'è nessuno che capisce di dover distinguere l'autore dal narratore eccetera, prendono tutto alla lettera e addio reputazione...».<sup>20</sup>

Nel romanzo lo scontro tra due opposte concezioni di università, rappresentate da Ralph e Fede, si evidenzia nel fatto che i due parlino due lingue diverse, metaforicamente ma anche concretamente. Ciò è sottolineato in due momenti differenti del romanzo, prima nel capitolo 18 e poi successivamente di nuovo nel capitolo 28, quando i due si trovano in commissariato per essere interrogati dal poliziotto Bill e dal commissario. In quell'occasione, Fede prova a sciogliere l'enigma legato alla citazione trovata di fianco al cadavere di Jacopo. Si tratta, come già detto, di una breve citazione del V canto del *Purgatorio* dantesco, «Siena mi fé...». Fede sale letteralmente in cattedra, contestualizza il verso all'interno della *Commedia*, spiega la struttura dell'Antipurgatorio ma si rende ben presto conto che non riesce a catturare l'attenzione del suo pubblico: i tre uditori proprio non capiscono, neppure dopo spiegazioni reiterate, l'allusione letteraria alla *Commedia*. Essi non riescono a collegare, per lo meno non subito, che come Pia de' Tolomei era stata uccisa dal marito, così Jacopo era stato per così dire ucciso dalla Harville University, istituzione con la quale l'anziano professore era stato metaforicamente sposato per tanti anni di carriera e che si poteva riconoscere nella persona di uno dei suoi più alti rappresentanti: proprio di quel decano Ralph che qualche tempo prima gli aveva consegnato l'anello con il sigillo dell'università come riconoscimento per il suo lavoro, così come un marito consegna l'anello alla sua amata il giorno delle nozze. La morte di Jacopo rappresenta la morte delle discipline umanistiche, che soccombono a quella mentalità di puro e sfrenato corporativismo simboleggiata dal personaggio di Ralph.

Un'ultima considerazione: proprio come accaduto all'anziano Jacopo, che guardava al passato con grande rimpianto, il protagonista Fede manifesta sempre più nel corso della narrazione la fatica di tenere il passo con i mutamenti che avvengono all'interno della sua università, in un certo senso metafora dei cambiamenti della società contemporanea. Fede è un personaggio che si sente un po' fuori tempo massimo, perché si muove in un mondo nel quale sono ormai letteralmente cambiate le coordinate, come significativamente riportato nell'incipit del capitolo 24: «Che il

---

<sup>20</sup> Ivi, p. 183.

mondo avesse preso un'accelerata furibonda, rendendo vana ogni speranza di stare al passo coi tempi, era da un po' che lo pensava. Si sentiva come quell'astronauta sovietico mandato a orbitare intorno alla terra per qualche mese. Nel frattempo la Jugoslavia si disintegrava, a Mosca c'era un colpo di stato, le repubbliche baltiche diventavano indipendenti. E lui lassù a orbitare. Leningrado, la sua città, diventava San Pietroburgo, Gorbachev dava le dimissioni, l'Unione Sovietica cessava di esistere. Altro giro, altra corsa. [...] Alla fine [...] decisero di andarselo a riprendere [...]. I giornali dell'epoca lo descrissero come frastornato ma felice, la terra sotto i piedi. Però almeno lui aveva la scusa di essere stato in orbita. Fede invece dove era stato, perché tutto gli sembrava incomprensibile, straniero?».<sup>21</sup>

I ritmi accelerati a cui Fede cerca disperatamente di sottrarsi fanno pensare al famoso saggio di Maggie Berg e Barbara K. Seeber dal titolo *The slow professor*,<sup>22</sup> intelligente trattazione sull'aumento vertiginoso dei ritmi di lavoro in accademia, dovuto alla già citata corporativizzazione dell'università, che è stata trasformata in una specie di azienda con l'unico scopo di generare profitto. Nei ritmi sempre più incalzanti a cui ci ha costretto l'introduzione delle nuove tecnologie, che rendono il docente reperibile in pochi click, con l'aumento del carico di lavoro burocratico e la riduzione di persone e professionalità a punti organico da fare tornare in un bilancio, Fede si sente smarrito, snaturato, non solo per il fatto di essere italiano in terra straniera, ma proprio perché la brusca accelerazione che la globalizzazione ha dato alle nostre vite ci costringe a ritmi di lavoro e di efficienza altamente frenetici: chi non riesce a stare al passo finisce dunque per sentirsi un *outsider*.

*Secondo piano*, oltre che un giallo, oltre che un romanzo accademico, è una riflessione dal sapore dolceamaro sulla realtà dell'università americana contemporanea, che si fa portavoce della condizione precaria nella quale verte l'educazione umanistica in un mondo che è sempre più orientato al profitto, all'efficienza e all'esaltazione della dimensione individuale.

Se il mondo universitario è quello dove l'autrice si muove con sicurezza, appartenendovi ormai da diverso tempo, l'elemento di *mystery* inserito nella narrazione sembra voler rispecchiare l'incertezza e i dubbi sul presente e il futuro delle discipline umanistiche all'interno del sistema universitario. Che il mistero poi, alla fine, non trovi soluzione, appare come una metafora della lenta ma inesorabile agonia di tali discipline nel mondo contemporaneo votato al profitto. Benedetti si serve della struttura e dei temi del *campus novel* per portare il problema all'attenzione di una audience più vasta: non si tratta però solo della crisi degli studi di italiano, argomento del romanzo, ma della crisi di tutte le discipline che negli Stati Uniti vengono raggruppate sotto la comoda etichetta di *Humanities*, traducibile in 'scienze umanistiche' o 'studi umanistici'. Di chiara influenza nussbaumiana, per tutte le ragioni fin qui esposte *Secondo piano* è un'opera meno semplice di quanto appaia, che si legge con la stessa facilità di un romanzo ma riesce a informare il lettore e a stimolare la sua riflessione come se fosse un saggio. In questo senso, ponendosi idealmente sulla scia tanto di Aristotele quanto di Nussbaum, Benedetti attribuisce

<sup>21</sup> Ivi, p. 136.

<sup>22</sup> Maggie Berg e Barbara K. Seeber, *The slow professor*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

alla forma romanzesca la capacità di stimolare una riflessione nel lettore mediante la sua immedesimazione nelle situazioni narrate, confermando, per dirla con le parole di Guarracino, «[l]a letteratura come spazio di intervento sia poetico che civile».<sup>23</sup> *Secondo piano* vuole avvertirci dei pericoli a cui andiamo incontro se lasciamo morire, così come ha fatto Ralph con Jacopo, discipline come la letteratura, la storia e la filosofia, fondamentali per educare alla critica e al pensiero complesso. Come sostiene Fede nel finale dell'opera, «state creando un popolo di servi, Ralph, nella più grande democrazia occidentale. Lo sai che cos'è la democrazia senza l'istruzione, Ralph? È un gigante cieco che si agita e tira randellate al vento. È demagogia pura, è l'anticamera del fascismo».<sup>24</sup> Il finale è aperto, così come aperto è il destino delle scienze umane. Laura Benedetti ci ricorda che, come sostiene Martha Nussbaum, tocca a noi fare qualcosa per porre rimedio all'inesorabile declino al quale sta andando incontro l'istruzione in buona parte dei paesi del mondo.

---

<sup>23</sup> Serena Guarracino, *Dai Campi dell'Utah alle Ferite d'Abruzzo*, cit., p. 63.

<sup>24</sup> Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 182.

Giovanna Caltagirone

## La rappresentazione letteraria della violenza sul corpo femminile Una questione di genere, non letterario

Probabilmente è nella letteratura che troviamo le prime rappresentazioni della violenza sulle donne ma questo non significa certo che si tratti di testimonianze di denuncia o di condanna della violenza.

Mi spiego con degli esempi: che Lucia Mondella e la monaca di Monza subiscano violenza è un fatto ma non ce ne siamo quasi accorte; anche *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* prende l'avvio col cadavere corpore praesenti di Liliana, la donna assassinata: una descrizione in competizione, quanto a osceno realismo, con la cronaca nera dei giornali dell'epoca e da questa mutuata; ancora, Gisella, nei *Paesi tuoi*, è vittima di incesto, stupro e feroce omicidio: eppure né Manzoni, né Gadda, né Pavese hanno alcun interesse a considerare per se stessa la violenza rappresentata, la tragica storia di ognuno di questi personaggi femminili è strumento d'altro, di qualcosa che appare più importante: la conversione e il compiersi di un disegno divino; la scoperta che non l'ordine ma la logica del labirinto e il caos governano la realtà, perché essa è un gomitolo inestricabile di cui non si riesce a trovare il capo; infine, in Pavese, il compiersi di un sacrificio rituale, intorno al quale si ricompone l'ordine della ancora ferina società contadina.

Giusto Pavese, nel *Mestiere di vivere*, scrive che se la drammaturgia «guarda avvenire i fatti», è invece proprio del racconto «ripensare», ovvero cercarne il senso e, per farlo, occorre spostare il fuoco della narrazione dal fatto in sé. Lo scrittore ha perfettamente introiettato il nodo del pensiero occidentale e ne ha fatto una poetica: quel logocentrismo contro cui muoverà Nietzsche e che a partire da lui, in tempi più recenti, diventerà il percorso della filosofia femminista: di Luce Irigaray che, in *Speculum* e poi in *Amante marina*, l'affascinante dialogo-contraddittorio col filosofo, assumerà la metafora dell'omicidio del corpo per dire i processi di rimozione su cui si è fondato il logos maschile, la filosofia occidentale. A sua volta, Adrienne Rich, nel pamphlet *Women and honor: some notes on lying* (1977), pone al centro della propria attività letteraria la necessità di «iniziare ad assumerci il peso delle nostre esistenze», ovvero rivisitare tutte le espressioni della cultura umana per colmare lacune, omissioni e silenzi che ne hanno estromesso le donne nella loro corporeità, ivi compreso il controllo della maternità, l'appropriazione maschile di essa in forma di istituto fondante dei sistemi politici e sociali e da cui, la poeta e saggista fa discendere il «pericoloso scisma tra vita “pubblica” e “privata”» (*Nato di donna*, 1977). Non a caso, Rich e Irigaray contemplano, entrambe, la prospettiva di «rimettersi al mondo» (Irigaray), «sono una donna che dà alla luce se stessa» (Rich), una seconda nascita che passa anche attraverso la rottura del silenzio e la conseguente irruzione della parola diretta delle donne sulle donne e per le donne. Fino al recente saggio di Maria Luisa Boccia, *Le parole e i corpi. Scritti femministi* (2018) che

assegna la continuità e l'eredità del pensiero marxista alla rivoluzione operata dal pensiero femminista che accede alla dimensione del simbolico, immettendo nella storia e nella cultura il proprio corpo sessuato.<sup>1</sup>

In Italia solo in tempi relativamente recenti, la scrittura delle donne, sempre più motivata dall'emergenza sociale che ha la sua manifestazione estrema nel femminicidio, si va caricando di una funzione nuova, direttamente connessa alle situazioni di violenza rappresentate. Lo spartiacque delle due diverse ottiche credo si possa situare proprio nel momento in cui la coscienza delle donne entra nel linguaggio e il linguaggio si fa carico della rappresentazione della violenza sul corpo femminile, come ne prendesse coscienza. Nel contempo, si avvia un dialogo col canone tradizionale, decretandone l'allargamento. L'intenzionalità di queste scritture si realizza quasi esclusivamente e per necessità attraverso la capacità di accogliere generi diversi, di contaminare la narrazione con quanto permette di realizzare l'obiettivo della denuncia e della visibilità per se stessa della violenza, ovvero di contribuire al riconoscimento della violenza di genere come violazione dei diritti umani e ambito di pertinenza pubblica, nonostante si perpetrino per lo più nella sfera privata, familiare.<sup>2</sup>

La conferma è nella recente produzione letteraria (per lo più di piccole case editrici) che, considerata a campione, rimanda una tipologia piuttosto stabile: la maggior parte delle opere raccolgono storie collettive, dunque di più soggetti femminili, spesso muti e passivi, che ricevono voce dalla mediazione di altre donne (scrittrici, avvocate, psicoanaliste, intellettuali) che denunciano e si ribellano costruendo un repertorio di analisi e di narrazione volto a mostrare il generalizzato occultamento della vittima operato a molti livelli: dagli organi istituzionali: la polizia, i giudici, la Chiesa, gli istituti di assistenza, la famiglia; ai media; al tessuto sociale nel suo complesso; fino, naturalmente, alle vittime stesse.

In *Amorosi assassini* (2008), le cronache, mese per mese (a titolare i capitoli) di un anno efferato, sono intercalate e commentate dai saggi di noti nomi di scrittrici, giornaliste e saggiste che pongono al centro delle loro analisi la condizione delle donne vittime e la ricerca delle spiegazioni intrinseche ai fatti violenti. Fra le commentatrici: Lia Levi e Dacia Maraini che, nell'allora precoce saggio, oggi molto attuale, *E la Chiesa non sa*, denuncia la prassi della stampa di far scomparire voce e corpo delle vittime, per rappresentare l'immagine nazionale, mediatica, alla moda dei violentatori: il carnefice come protagonista. Specificamente, la scrittrice riattraversa la vicenda di una suora e di altre vittime che avevano denunciato per abusi sessuali un frate, figura popolare e benevolmente nota nei media locali, constatando l'assenza, nei giornali

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia minima cfr. Maria Luisa Boccia, *Le parole e i corpi. Scritti femministi*, Roma, Ediesse, 2018; Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975; Luce Irigaray, *Amante marina*, Milano, Feltrinelli, 1981; Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1989; Adrienne Rich, *Nato di donna*, Milano, Garzanti, 1977; Adrienne Rich, *Parlare non è mai neutro*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

<sup>2</sup> In queste direzioni si sono espresse le importanti Conferenze ONU di Pechino (1995), di «Pechino + 5» (2000), di «Pechino + 10» (2005).

di osservazioni, parole, argomenti che riguardino la parte offesa [...]. La suora che l'ha denunciato diventa subito invisibile, muta. [...] i giornali e le televisioni riportano continuamente le parole di padre Fedele [confermando] l'ipocrisia accettata come dato di fatto, l'avversione per la testimonianza delle donne, che viene subito screditata [...]. Quello che colpisce è quanto la volgarità, l'implicita violenza di un certo linguaggio sessuale siano diventate a tal punto parte del nostro vivere quotidiano da passare per norma. Anziché indignazione nei confronti degli abusi di questo frate manesco e prepotente, c'è stato molto ridacchiare, darsi di gomito: una solidarietà verbale e psicologica che dà la misura del costume quotidiano. D'altronde gli eroi più propagandati oggi sono proprio così: uomini d'azione, disinvolti, amorali, egoisti, seduttivi e volgari, apparentemente bonari, segretamente intenti a fare il loro interesse, che sia economico o sessuale, senza riguardi e senza scrupoli.<sup>3</sup>

Oltre a queste voci rifratte, nel volume compare anche una lettera, al ministro della giustizia, di una donna sopravvissuta per caso: è un lucido resoconto della violenza subita, con la richiesta che l'uomo venga tenuto lontano da lei.<sup>4</sup> Un documento esemplare per riflettere sul rapporto di queste diverse tipologie di scrittura con la letteratura che già aveva allargato i propri confini ai materiali autobiografici di altre vittime (di guerra, del lavoro, delle costrizioni familiari e sociali), col riconoscimento e la pubblicazione, in quanto testi letterari, dei materiali raccolti nei benemeriti archivi memoriali.<sup>5</sup>

Nello stesso volume, il saggio della giornalista Cristiana di San Marzano, *La peggio gioventù: la violenza è in rete*, ricostruisce la storia di una violenza di gruppo, poi trasposta in rete, perpetrata da adolescenti su una compagna. La ricomposizione della storia vera, corredata di elementi ipotetici di contorno, viene iscritta nei dati giudiziari che costruiscono la fabula: la cronaca vera diventa elaborazione letteraria ma, dalla parte della vittima, il punto di vista di genere coincide col sesso della protagonista, ovvero con la sua espressione psicologica, culturale e sociale. Sarebbe sorprendente non ascrivere a espressione letteraria del XXI secolo questo tipo di narrazione in cui si rielaborano storie assolutamente avvincenti, come nella migliore tradizione narrativa, veicolate da acute analisi. Del resto vi compaiono tutti gli elementi che, nel tempo, hanno dato statuto letterario al giallo, al noir, al racconto criminale, cui oggi si riconosce anche la funzione di romanzo sociale e di nuovo realismo che denuncia le condizioni di vita della provincia e della metropoli, dei ghetti e delle periferie, asserviti agli interessi economici di organizzazioni criminali come di strati sociali dominanti. Ne troviamo un esempio nella definizione di guerra degli uomini contro le donne data da Riccardo Iacona, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*:

Una strage di donne che non si ferma, che non conosce crisi, che macina lutti e sparge dolore come una vera e propria macchina da guerra.

Perché di guerra si tratta, di uomini che si armano per uccidere le loro donne, quelle con cui stanno e quelle con cui sono stati. Gli assassini infatti sono quasi sempre loro, mariti, ex mariti, partner, ex partner. Una guerra che prima di finire sui giornali nasce nelle case, all'interno delle famiglie, nel luogo che dovrebbe essere il più sicuro e protetto. E invece diventa improvvisamente il più pericoloso, una prigione, l'anticamera della morte. È una guerra che ha un obiettivo immediato: annientare, ridurre al silenzio la donna che ha osato

<sup>3</sup> Dacia Maraini, *E la Chiesa non sa*, in AA.VV., *Amorosi assassini*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 13, 19-20.

<sup>4</sup> *Lettera di Francesca Baleani al Guardasigilli*, in Ivi, pp. 76-82.

<sup>5</sup> Menziono, per tutti, il ricchissimo Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano che, oltre che curare le raccolte archivistiche di Memorie, di Diari, Epistolari, personali, di guerra e di viaggio, ne ha consentito la visibilità editoriale.

alzare la testa, che ha detto no, che ha scelto di lasciare il compagno o che si è rivolta a un giudice; e un obiettivo strategico, più a lungo termine: impedire alle donne in Italia di essere libere di scegliere, di vivere, di amare. È quindi una storia che ci riguarda da vicino, perché ci dice come siamo nel profondo, tutti, nessuno escluso. È una storia dell'Italia.<sup>6</sup>

Strategie discorsive miste e stilisticamente ingenuie (pagine di commento-spiegazione in corsivo intercalano i racconti diretti in prima persona, fra virgolette) accompagnano i racconti di donne, di età e nazionalità diverse, curati ma, soprattutto, maieuticamente sollecitati e ascoltati da Stefania Catallo, non a caso definita «guerriero», nella *Piccola riflessione* di Paola Narcisi, per tale sua azione nei confronti delle donne che si raccontano in *Ecce Dominae!* (2012), dove la diacronia inversa, dall'oggi alla seconda guerra mondiale, consente di rievocare anche la buia «tragedia delle marocchinate», vittime delle truppe di liberazione, «bottino di guerra» che conferma la costante culturale dello stupro: evento considerato irrilevante per la donna perché declassato, nella scala dell'orrore, e oscurato dall'offesa al suo maschio: «*Il paese più colpito fu Esperia, dove si contarono 700 donne violentate, in pratica la totalità [...]. Le conseguenze furono apocalittiche [...] Molte famiglie si sgretolarono, non riuscendo a sopportare l'onta*».<sup>7</sup>

Anche il volume coordinato da Giovanna Pezzuoli e Luisa Pronzato, *Questo non è amore*,<sup>8</sup> raccoglie storie di donne e di maschi, responsabili di violenze, in prima persona, decisamente più articolate e consapevoli perché già ripensate in percorsi individuali e collettivi di autoanalisi; con tali racconti autobiografici si allineano anche quelli di operatori e professionisti giuridici, sanitari, sociali che, in continuità con i diretti protagonisti, ricostruiscono una interminabile storia collettiva infinita e generalizzata, i cui meccanismi strutturali e le tematiche narrative si articolano, si ripetono e sono comuni a tutte le culture, senza eccezioni di classe e di censo, in quanto discendono da un unico nucleo fondativo: la violazione di diritti umani universali, quelli sanciti dalla Carta dei diritti dell'uomo. Il luogo simbolico irrinunciabile, tanto meno in nome dell'ambiguo rispetto di tradizioni e usanze contro il genere femminile, da cui prende le mosse il poderoso volume curato da Christine Ockrent, *Il libro nero della donna*,<sup>9</sup> dove i numerosi interventi saggistici pongono la parità dei sessi come prioritario problema politico, a tutte le latitudini della società globalizzata.

L'indebolimento della figura autoriale e la prevalenza di volumi collettanei per autrici e storie, in questo corpus aperto, non esclude la presenza di alcune voci uniche, raramente autobiografiche per l'ovvio motivo che l'alta percentuale di femminicidi toglie per sempre la parola alle vittime; quindi, di nuovo, per empatico dovere morale e politico, al loro posto cominciano a parlare altre donne, strette da motivazioni politiche, etiche, affettive, talvolta da vincoli di sangue, come nel caso di

<sup>6</sup> Riccardo Iacona, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 3-4.

<sup>7</sup> Stefania Catallo, *Ecce Dominae! Il coraggio di raccontarsi. Storie di donne vittime di violenze*, Roma, UniversItalia, 2012, p. 70. Una ricostruzione storica delle violenze di guerra contro le donne, fondata su materiali epistolari e memoriali d'archivio, è stata pubblicata da Michela Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico» 1940-45*, Torino, Einaudi, 2012.

<sup>8</sup> AA.VV., *Questo non è amore. Venti storie raccontano la violenza domestica sulle donne*, Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>9</sup> Christine Ockrent, *Il libro nero della donna. Violenze, soprusi, diritti negati*, Milano, Cairo Editore, 2007.



Giovanna Ferrari, *Per non dargliela vinta* (2012), madre della vittima e alla ricerca della verità, costantemente occultata durante il processo di cui si ricostruiscono le fasi, denunciando gli assurdi meccanismi a favore dell'imputato e assassino che viene confermato nelle sue pretese di moralità, con la conseguenza sociale di offrire alla collettività un modello di mostruosità astuta e capace di far ridurre al minimo le sue criminali responsabilità. L'opera si apre con i versi di Marzia Schenetti, *Il circo*, che annunciano una rappresentazione circense e si chiude con la derisoria definizione di 'romanzo' riferita agli ingannevoli e fuorvianti meccanismi del processo che, con la complicità del «connubio tra "professionisti del profondo" e "professionisti del comma" [...] con grande perizia, eludendo l'ingombro scomodo di principi etici, ridicoli e obsoleti quali equità e giustizia, è riuscito pienamente nel suo compito - istituzionale? – di "occultamento" della verità».<sup>10</sup>

Il percorso narrativo appare inverso rispetto alla prassi romanzesca che traduce il reale in finzione narrativa, qui, all'opposto, la ricostruzione delle tappe processuali smaschera come finzione e trasformazione in fantastico di quanto rientra nei limiti dell'accadere reale; è invece la ricostruzione narrativa che motiva se stessa col risarcimento del reale, della verità, dell'etica in funzione di giustizia per le vittime e di collettiva, sociale lezione pedagogica contro la mostruosità di una giustizia accomodante e giustificante. Ancora una volta, una realtà manipolata che si pone come strato sottostante e fuorviante rispetto alle ricostruzioni e alle analisi politiche condotte da intellettuali e scrittrici, associazioni, gruppi, eccezionalmente dalle vittime. In chiusura, la voce della narratrice confluisce, senza soluzione di continuità, nelle voci di Roberta De Monticelli, Barbara Spinelli, Marcela Lagarde, Adriano Sofri, Luisa Betti, Virginia Odoardi e altre, concordi nel considerare l'impostazione dell'opera coincidente col giudizio della criminologa Diana Russell, secondo cui le vittime del femminicidio (*'femicide'* è il termine coniato, nell'omonimo libro del 1992, dalla stessa Russell) vengono uccise in quanto donna: crimini di genere che cominciano a cercare un genere nella letteratura.

C'è anche il caso di una voce unica, autobiografica che narra una cronaca di prolungata violenza in una famiglia della buona borghesia. La prima persona è però ugualmente introdotta dalla giornalista scrittrice che figura anche come autrice: Nicoletta Sipos, *Il buio oltre la porta* (2009),<sup>11</sup> che motiva la sua presenza col «patto di sorellanza» stretto con la vittima, per riuscire a farle portare alla superficie, della coscienza e di una scrittura semplice e ingenua che ben riflette la passività della donna, la nascosta identità di mostro del marito.

A conferma delle costanti strutturali (titoli aperti e eloquenti, mescolanza di generi, anche intrinseca alla narrazione, moltiplicazione delle voci autoriali, rivendicazione di realtà per le storie raccontate vs l'irrealtà menzognera impressa agli avvenimenti da una cultura patriarcale e sessista) che consentono e reclamano nuove verità nella rappresentazione letteraria della violenza contro le donne, analizzo due opere in cui

<sup>10</sup> Giovanna Ferrari, *Per non dargliela vinta. Scena e retroscena di un uxoricidio*, Lurago d'Erba, Il Ciliegio edizioni, 2012, p. 356.

<sup>11</sup> Nicoletta Sipos, *Il buio oltre la porta. Un matrimonio da favola. Una casa da sogno. Un corpo pieno di lividi*, Cles, Sperling & Kupfer, 2009.

nessuno di tali elementi è assente né lo è la priorità significativa data alla ricostruzione di comportamenti violenti su vittime inermi, nonostante il divario epocale di una di queste opere rispetto alla casistica fin qui considerata, e proprio in virtù della peculiare compromissione della violenza sessista con avvenimenti storici straordinari, a ribadire, con la conferma della Storia, la matrice pubblica, perché inscritta nel sistema patriarcale, della violenza contro le donne.

La prima opera, *Misteri del chiostrò napoletano* di Enrichetta Caracciolo (edita a Firenze da Barbera nel 1864) è l'autobiografia, dotata di grande forza narrativa, di una monaca patriota che, cronista e indagatrice della propria dolorosa esperienza, dalla specola personale, svela il nascosto di costumi, istituzioni, rapporti socio economici di un'intera nazione, associando alla narrazione autobiografica i materiali dell'inchiesta, del resoconto sociologico e della ricostruzione storica, inedita perché condotta da un osservatorio celato e sconosciuto: quello della vita monastica femminile, dell'autoanalisi e dell'introspezione psicologica di soggetti ben noti all'autrice, il cui calvario è rappresentato anche come parabola e simbolo di quello dell'intera nazione italiana, nel parallelo percorso di riscatto dal dominio dei loro aguzzini.

L'eccezionale modernità stilistica e compositiva dell'opera è confermata dal ritornare delle stesse commistioni di generi nelle narrazioni a noi contemporanee, come si trattasse di un modello irrinunciabile nella ricerca delle donne di raccontare di sé in funzione di se stesse e delle altre donne. Le vicende della fanciulla monacata a forza, come della donna che subisce altro tipo di violenza, sono tanto intime quanto collettive se quell'esperienza viene rielaborata e divulgata. Del resto, a sua volta, consapevolmente, l'autrice propone i modelli martiriali femminili come esemplari progetti di vita, per l'inflessibile eroismo che ne alimentava la condotta, dunque da additare alle «giovinette», in quanto ne aveva sperimentato la forza morale quando, ugualmente, avevano esaltato e sorretto la propria vicenda esistenziale e intellettuale, a prescindere dalla diversa fede, quella patriottica, che la anima:

Che non oserebbe, a che non riuscirebbe anche la donna de' nostri giorni se quella fede pigliando per modello, deponesse, quasi offerta di primizie, il fiore degli affetti sull'altare della patria? Invece di scrivere romanzi, che con effimere commozioni mi snervano il cuore, che con effeminati affetti mi sbaldanziscono l'animo, m'isteriliscono le aspirazioni, provatevi piuttosto a ritemperarmi, se potete, il cuore a fecondi concetti, a sentimenti virili! Ecco come mi rialzerete dall'inerzia in cui giaccio, ecco come mi preparerete a secondarvi nella grande opera dell'incivilimento!<sup>12</sup>

Non è questa la sede per affrontare questioni filologiche connesse ai dubbi sull'autorialità dell'opera, ma volendo accogliere le ipotesi di autori diversi dalla Caracciolo o a latere del suo lavoro, anche sotto questo aspetto si registra un importante parallelismo con la pratica contemporanea che vede associate, alle narrazioni e divulgazioni delle vicende delle vittime di violenza, altre voci e penne che le sostengono, le incoraggiano o anche vi si sostituiscono nella dolorosa scelta etica di riattraversare private vicende per renderle pubbliche, trasformando tale gesto

<sup>12</sup> Enrichetta Caracciolo, *Misteri del chiostrò napoletano*, Firenze, Giunti, 1986, p. 251.

in processo di liberazione per sé e per le altre, ancora confinate dietro il muro di un silenzio volontario e perciò peggiore di quello claustrale.

Un secolo e mezzo dopo, Il volumetto a firma Milena Agus e Luciana Castellina, *Guardati dalla mia fame* (2014),<sup>13</sup> è la seconda opera che ritengo smascheri apertamente il fondamento pubblico della violenza contro le donne, mediante un evento *a contrario*, quasi la Storia sorvolasse sull'identità femminile delle vittime per illuminare le ragioni della lotta di classe. In perfetta consonanza con la modalità politica del prestare voce alle violenze nascoste, dimenticate, surclassate e declassate, insieme, da ragioni altre che spostano il focus dall'accadimento in sé. In questo caso, appare davvero emblematica la voce prestata a quattro nobildonne vittime di linciaggio e due di esse anche di morte violenta ad opera di una folla inferocita. La maestria della romanziera affida a una narratrice, tanto elementare nelle sue riflessioni da pervenire alla profondità e alla verità delle cose, lo scavo sui pensieri e l'aridità di esistenze murate sia alla pietà di se stesse come alla Storia, che ne è l'apparente carnefice. Alla narrazione della storia vera delle sorelle Porro, aggredite e uccise ad Andria, già drammatica piazza di quella che viene definita la celata e sconosciuta «guerra civile in Puglia: 1943-'48», si affianca la altrettanto limpida, documentata e sofferta voce storica e politica di Luciana Castellina che indaga sugli stessi fatti, ricostruendone le tragiche dinamiche. La rivolta dei braccianti contro gli agrari, esplosa ad Andria il 7 marzo 1947, si trasforma nella terribile mattanza di quattro donne, certo agrarie ma inconsapevoli dell'odio di classe e della carica di rabbioso risarcimento che il loro ruolo scatena e il loro sesso passivamente asseconda:

Loro gridano impaurite che non sanno niente, ma sono circondate da una moltitudine che le incolpa della fame secolare, dei bambini senza cibo e pieni di malattie, dei sottosuoli fradici dove abitano e delle grotte di Sant'Andrea in cui hanno trovato riparo quelli ancora più poveri.

È la fame che si fa violenza e chiede vendetta. La chiede ai Porro perché sono parte della classe che li ha sfiniti [...]. Sono colpevoli per storia. Per classe.<sup>14</sup>

Accade così che la prima celebrazione italiana della festa della donna, l'8 marzo 1947, come in un arcaico rito sacrificale, nasca insanguinata da due vittime donne, intorno alle quali la collettività cerca la riconciliazione, apparentemente assicurata dal silenzio e dall'omertà praticati dai fronti, pure contrapposti, delle forze dell'ordine, delle istituzioni civili, del sindacato e dei partiti delle sinistre, nonché dei giornali di tutti gli schieramenti.

Il macabro rito, in crescendo, è divenuto seriale in una nazione e in un mondo in cui globalità e modernizzazione continuano ad essere segnati dai meccanismi del patriarcato.<sup>15</sup> Dunque, nel XXI secolo, da motivazioni culturalmente ben più arcaiche

<sup>13</sup> Milena Agus e Luciana Castellina, *Guardati dalla mia fame*, Roma, nottetempo, 2014.

<sup>14</sup> Ivi, p. 121.

<sup>15</sup> Non è questo il luogo per renderne conto con una bibliografia ma basti segnalare che, di pari passo, si sono moltiplicate anche le ricerche e le pubblicazioni che trattano questa emergenza in prospettiva storica, sociologica, psichiatrica e psicologica, giuridica. Le studiose, le riviste delle donne e le politiche femministe operano un costante monitoraggio sulla drammatica situazione, senza dimenticare la condizione di violenza estrema contro le donne praticata nei paesi del Centro e del Sud America, dove il machismo è alleato ed espressione insieme delle durissime

e arretrate della miseria e della fame millenarie trasformate in vendetta e riscatto che, secondo le ricostruzioni della Castellina, armano soprattutto le donne contro le inermi sorelle Porro: «A infierire sono soprattutto le donne, donne contro donne di diverso destino, a dividerle la fame, subita o imposta» (121). Tuttavia, la narratrice della storia, romanzata dalla Agus, assume anche una prospettiva che si proietta sul futuro, sull'oggi, rigettando, con parole mutuate da Giuseppe Di Vittorio, l'innocenza dell'ignavia e della non consapevolezza: «Abbiamo il dovere di sapere e di dire quello che sappiamo. Dobbiamo avere il coraggio di essere il meglio di noi stessi» (97). All'opposto, le infelici protagoniste di questa storia sono proletticamente destinate alla loro sorte dalle parole con cui la narratrice le definisce in apertura e, ripetutamente, nel seguito della narrazione: «Delle sorelle Porro pensava spesso che non servivano a niente» (15), celando, nella elementare crudezza della definizione, l'intuizione psicologica e l'analisi razionale che, al di là delle differenze di classe e di epoche, le accomuna alla condizione spesso introiettata dalle donne vittime di prolungata violenza: «si erano abituate all'idea di non esistere» (27).

Ancora una volta, sembrerebbe che la rappresentazione della violenza sulle donne condotta con ottica politica stenti a imboccare la strada di una purificata letteratura ma necessiti di una parola non decantata, anzi apertamente supportata dalle cause storiche e sociali, in una scrittura che può arrivare a barattare estetica e finalismi universali con la semplice denuncia e divulgazione di cronachistiche descrizioni dei fatti, non più esemplari, unici o eccezionali ma riguardanti i rischi e le minacce incombenti su tutte le donne, offrendo modelli e reali possibilità di denuncia, di rivolta e riscatto politico di genere, grazie anche alle nuove contaminazioni di generi, non tradizionalmente letterari. E, comunque, il dialogo col canone tradizionale, quando non la rottura di esso sono iscritti nella storia della scrittura femminile: per secoli, le donne l'hanno conformata alla sola consentita e praticabile: quella epistolare - dunque nutrita dell'immediato presente e necessitante di diretti interlocutori - e l'hanno frammentata, mimeticamente con le loro esistenze limitate e impedita su tutti i fronti ma per ciò stesso, stratificando, col frammento, con i lampi di pensiero, con la pratica autoriflessiva, l'humus della scrittura femminile, dal Settecento ai dirompenti risultati ottocenteschi e primonovecenteschi.

Poiché a fronte degli allarmanti dati italiani ed europei sulla violenza di genere e sul femminicidio, in particolare, i numeri vengono trascurati a favore di una diffusa tendenza dell'opinione pubblica occidentale a spostare su altre culture e religioni, in particolare islamiche, l'indignazione per una violenza che, in realtà, è pressoché universale, in quanto radicata nell'altrettanto universale patriarcato e da esso generata,<sup>16</sup> sento il dovere di concludere almeno con un cenno a due modalità di rappresentazione letteraria della violenza nella società islamica, interessanti per se stesse e per la difformità rispetto ai campioni fin qui analizzati.

---

repressioni politiche che, impunemente, uccidono e fanno scomparire le donne attiviste e combattenti per i più elementari diritti dell'acqua e della terra.

<sup>16</sup> Cfr. Maria Clara Donato e Lucia Ferrante, *Introduzione* al numero monografico *Violenza* in «Genesis», IX/2, 2010, pp. 13-18.

Se in Occidente le storie che entrano nelle pagine dello stesso testo letterario sono spesso molteplici e i soggetti collettivi: sotto un unico titolo si pubblicano più storie, perché riguardano realtà di condivisione e di pluralità di esperienze ma, anche, perché non si ha il coraggio di parlare separatamente e in prima persona (oltre al già citato *Ecce dominae!*, si veda anche: AA.VV., *Questo non è amore*).<sup>17</sup> Al contrario, un grande coraggio contraddistingue le autrici islamiche narratrici di vicende che, nella loro atrocità, pertengono a un'unica donna (Rania Al-Baz, *Sfigurata*, 2005; Fakhra Younas con Elena Doni, *Il volto cancellato*, 2005),<sup>18</sup> la cui voce è però testimone e portatrice di storie diffuse, simbolica erede di quelle donne guerriere, come le definisce Assia Djebar, presenti nella tradizione algerina: le mitiche eroine della resistenza berbera alla penetrazione araba nel VII secolo; delle lotte fra tribù nella prima metà dell'Ottocento; fino alle «portatrici di bombe» nella resistenza algerina contro il dominio coloniale.<sup>19</sup>

Fra le molte opere che hanno assunto questa necessitante ottica, concludo giusto con due nomi, in forma di omaggio alle loro testimonianze che, facendosi portavoce di donne prive di parola, tanto più, in questo momento storico, toccano un punto nevralgico poiché continuano a interrogarci sui fondamenti stessi del liberalismo in presenza di comunità di immigrati che, per molteplici ragioni, cercano di imporre nel porto franco dell'ambito familiare la salvaguardia di costumi ormai superati o proibiti nei loro stessi paesi d'origine, in quanto gravemente lesivi dell'integrità della persona umana e della dignità delle donne.

Mi riferisco alla grande scrittrice e intellettuale algerina Assia Djebar e alla scrittrice e saggista egiziana Nawal al Sa'dawi, le cui opere erano state tradotte in italiano e pubblicate dalla Giunti negli anni Ottanta. Entrambe censurate e proibite nei loro paesi, denunciano le violenze fisiche e morali che le donne, sia di estrazione borghese sia popolare, vi subiscono nella vita familiare, matrimoniale e, insieme, in quella pubblica e politica, perché l'oppressione delle nazioni non è diversa da quella familiare e le donne ne sono doppiamente vittime: violenza coloniale, pubblica e privata. Queste scrittrici e le loro eroine hanno inoltre il merito di rappresentare la rivolta contro la violenza, individuando, proprio nella parola da cui la donna è stata esclusa, l'unica via di salvezza, in quanto permette all'io di diventare un noi e di moltiplicarsi così all'infinito, agendo sulle mentalità di donne e uomini:

Hafsa continuò a parlare, ma ho dimenticato quello che disse dopo, tranne una parola che ripeteva molto spesso in tono appassionato: "noi". La pronunciava con particolare energia, tanto che, verso la fine, cominciai a chiedermi se quel "noi" designasse soltanto noi due o non piuttosto tutte le altre donne, tutte le donne del nostro paese.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> AA.VV., *Questo non è amore*, Venezia, Marsilio, 2013.

<sup>18</sup> Rania Al-Baz, *Sfigurata*, Milano, Sonzogno, 2005; Fakhra Younas con Elena Doni, *Il volto cancellato*, Milano, Mondadori, 2005. Quest'ultima spietata storia, per quanto narrata in prima persona, si deve però alla trascrizione in italiano del racconto della vittima, fatta dalla giornalista e scrittrice Elena Doni che intercala la narrazione con brevi interventi in corsivo molto illuminanti sulla cultura e la società pakistane.

<sup>19</sup> Cfr. Assia Djebar, *Sguardo vietato, suono tronco*, in Eadem, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti, 1988, pp. 159-181.

<sup>20</sup> Ivi, p.92.

E anche l'eroina dell'omonima opera, Firdaus che le violenze subite trasformano in assassina e nel 1974 in condannata a morte, rinunciando a un muto isolamento acconsente a parlare con la dottoressa scrittrice che ne raccoglie e diffonde la parola, capace di suscitare coraggio perché alla verità affida la sua rivolta:

Essere arrivati alla verità significa che uno non teme più la morte. Perché la verità e la morte sono simili, nel senso che entrambe richiedono un grande coraggio, se uno vuole affrontarle. E la verità è come la morte, perché uccide. Quando uccisi, lo feci con la verità, non con un coltello. È per questo che hanno paura di me e hanno fretta di ammazzarmi. Non hanno paura del mio coltello. È la mia verità che li spaventa. Questa verità terribile mi dà una grande forza. Mi aiuta a non temere la morte o la vita, la fame, la miseria, la distruzione. È questa terribile verità che mi vieta di temere la brutalità dei governanti e dei poliziotti. Sputo sulle loro facce, sulle loro parole bugiarde, sui loro giornali menzogneri.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Nawal al Sa'dawi, *Firdaus*, Firenze, Giunti, 1986, p.114.

Isabella Cavaleri

## Intervista a Giorgio Vasta

***Il tempo materiale*, uscito nel 2008, è stato definito l'esordio più impressionante da molto tempo. Si aspettava una risonanza così forte del suo romanzo?**

No, non mi aspettavo non semplicemente una risonanza, ma nessun suono, e non per una scarsa fiducia nei confronti del mio libro. Pur lavorando in editoria da dieci anni e avendo comunque una discreta conoscenza di quello che accade quando un libro viene pubblicato, non avevo nemmeno mai preso in considerazione la possibilità che il libro potesse essere tradotto. Quando, a due settimane dalla pubblicazione, mi ha chiamato l'ufficio diritti di Minimum fax per comunicarmi entusiasta l'intenzione di Gallimard di acquistare i diritti, io non avevo chiaro cosa volesse dire; non semplicemente la traduzione in un'altra lingua, ma il fatto che a essere interessata fosse una casa editrice come Gallimard. La cosa si è rivelata molto importante, perché ha avuto un effetto trainante per le altre case editrici, per le altre traduzioni nelle diverse lingue. Nel contesto europeo, il fatto che Gallimard si interessi a un libro spinge altri editori a prendere in considerazione quello stesso libro, infatti nel giro di poco tempo sono arrivate le richieste di diritti dalla Germania, dalla Spagna, dalla Repubblica Ceca, e infine dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, dove l'attenzione nei confronti della narrativa italiana contemporanea è piuttosto scarsa. Quindi, per tornare alla sua domanda, non mi sarei mai aspettato questa risonanza. Ma ciò che credo sia importante è essere consapevoli di quali siano le caratteristiche, di quale sia il perimetro di tale risonanza rispetto alle caratteristiche del libro. Ciò che è importante, a mio avviso, non è tanto un apprezzamento per così dire quantitativo, anche se è vero che l'esposizione che il libro ha avuto nel tempo mi ha fatto vendere qualche migliaio di copie in più rispetto a quello che accade solitamente con un esordio. Ma ciò che è più significativo è il perimetro qualitativo di tale risonanza, definito dall'attenzione e dall'apprezzamento di un certo tipo di pubblico molto esigente. *Il tempo materiale* è stato stimato nell'università, che in genere ha rapporti molto labili nei confronti della letteratura contemporanea, ed è stato adottato in vari corsi universitari; e l'università scegliendo di utilizzare il tuo lavoro come materiale di studio, magari non determina il successo commerciale di un libro, ma ti accredita attenzione.

**Dunque è questo ad avere determinato la fortuna di *Il tempo materiale*?**

Non solo questo, anche e soprattutto l'interesse degli editori stranieri e quindi la possibilità di una sua circolazione e ricezione più ampia e differenziata. In realtà è l'insieme di varie circostanze a determinare la fortuna di un libro. Una cosa che mi ha colpito ad esempio è stato leggere i report degli scout inglesi e americani che, proponendo il mio libro, riponevano l'attenzione sulle dinamiche psicologiche del

terrorista; non in relazione agli anni Settanta italiani, ma come spunto di riflessione su come potrebbe ragionare oggi uno jihadista. È interessante notare come ogni dato contesto culturale legga differentemente un libro, in relazione alla sua storia e magari alle sue esperienze più recenti. In quel caso l'invito era a leggere il mio libro come uno strumento in più di decodifica del presente. La cosa strana è che io mai avrei potuto immaginare scrivendo il libro che potesse innescarsi una lettura di questo tipo.

**In *Spaesamento* parla di «quello che per me è il nucleo essenziale di Palermo, il suo cuore morto, una condizione che ha i tratti della perennità: vale a dire quella che i medici chiamano “tempesta neurovegetativa”». Nei suoi romanzi, ma anche in numerosi articoli, si è trovato a parlare spesso di Palermo, città in cui è nato e cresciuto, e in cui ha ambientato *Il tempo materiale* e *Spaesamento*. Leggendo i suoi lavori si evince un rapporto contraddittorio, di tensione, di agonismo, con il paesaggio e la cultura palermitana...**

Io parto da una considerazione generale: a me sembra inconcepibile, ed è senz'altro una forzatura di cui sono consapevole, che una persona qualunque possa avere un rapporto sano, equilibrato o addirittura conciliato, con il proprio luogo d'origine. Mi sembra invece fisiologico, produttivo e fertile, che con il proprio luogo di origine non si combaci mai perfettamente. Che si sia sempre, come diceva Shakespeare, «fuori asse». Perché il luogo d'origine non è semplicemente uno spazio fisico, coincide anche con un tempo significativo. Chi fa riferimento alle proprie origini genericamente si concentra su un frammento di territorio, poi usa un toponimo generale, come ad esempio «Palermo». Io ho impiegato anni a capire che, quando uso la parola «Palermo», faccio in realtà riferimento a una certa quantità di chilometri quadrati, e non certo ai seicentomila/settecentomila abitanti che costituiscono la popolazione palermitana. Io so che attraverso quella parola, quel toponimo, attivo un riferimento personale molto più circoscritto. È come se dicendo «Palermo» si scatenasse un incendio che brucia lo spazio a partire dai margini; andando via via verso il quartiere Libertà, ma il quartiere è ancora troppo; e allora io circoscrivo di più, dico la parola, e l'incendio si allarga fino a delineare un distretto di strade, e poi fino a una singola strada che è via Sciuti; ma è ancora troppo, serve uno specifico numero civico, e ancora tutto il condominio è ancora troppo, devo arrivare al terzo piano, uscendo dall'ascensore a sinistra. Quando io dico «Palermo» sto parlando di un appartamento di 170 metri, costruito a metà degli anni Sessanta. Per me Palermo è esattamente quello; è come se, abusivamente, io lasciassi credere ai miei interlocutori di stare parlando di tutta la città. Ma io della città non so niente. So qualcosa, e da un punto di vista esclusivamente sensoriale, solo di quell'appartamento: la temperatura del pavimento in graniglia, quel fresco soprattutto la domenica, come se la temperatura potesse cambiare tra giorni feriali e festivi, che risaliva dalla pianta dei piedi tanto che arrivavi a sentirla nei polpacci; gli odori all'interno dell'appartamento; tutta quella che è l'esperienza acustica, il ticchettare della punta dei ferri quando la nonna guardava la tv mentre lavorava a maglia. Quindi è meno di un rumore di fondo, ma in realtà per me Palermo è proprio questo. È uno spazio, è un tempo, nei



confronti del quale c'è un'inconciliabilità, un contrasto inesauribile. Adesso, trascorrendo gli anni, mi sembra che in me ci sia più sopportazione, e questa la considero una forma di senilità e un pericolo, perché io non voglio far pace con Palermo. È una città nella quale sono tornato ad abitare non avendo mai sentito la necessità di tornarci o la nostalgia della città. È una contraddizione, ma a un certo punto comprendi che la contraddizione è qualcosa in cui stai e permani, e non necessariamente qualcosa che superi. Dunque io sto in una contraddizione della quale sono pienamente consapevole. Considero Palermo una città ignobile, imperdonabile, perché ha avuto le sue occasioni, è una città sguattera, opportunistica e dissipatrice, una città che spreca. In cui torno ad abitare non perché ho imparato ad accettare questi elementi caratteristici, ma perché, per assurdo, conosco il suo modo di essere, e faccio parte anch'io di questo spreco. D'altro canto Palermo è un serbatoio, ha già espresso talmente tanto, immagini, frustrazioni e conflitti, che se dovessi vivere altre vite avrei il materiale per scrivere ancora di Palermo. Eppure l'impressione che ho (e non vuole essere un ragionamento tra Tomasi di Lampedusa e Sciascia nei termini dell'irrimediabilità) è che davvero non ci sia nessuna possibilità che Palermo cambi. È come se Palermo non smettesse mai di finire, è questo il contesto dell'immagine della «tempesta neurovegetativa» che ha citato. Si tratta di una condizione che per me dovrebbe precedere una fine, ma che invece a Palermo dura illimitatamente nel tempo. Palermo ha questo stato di attivazione euforica, ma durante l'agonia. Secondo me, la vera vocazione di Palermo è la morte: è questo il suo impulso più profondo che tende a precipitare. Quindi spero di non farci mai pace.

**Nei suoi romanzi ci si imbatte spesso in personaggi e situazioni allegoriche, come ad esempio nel *Tempo materiale* i preadolescenti “ideologici” e anomali che costruiscono un linguaggio iconico, «l'alfamuto», ricavato dai contesti mediatici; oppure l'icona di Berlusconi che aleggia per tutta Palermo in *Spaesamento*, o ancora i vari dialoghi fantasiosi con Spike nel deserto in *Absolutely Nothing*, quella coscienza che di volta in volta prende la parola incarnandosi in una zanzara, una pozzanghera, un piccione. Tutta questa impronta allegorica è stata spesso interpretata dalla critica come un carattere postmodernista. A suo avviso fino a che punto è giusto accostare il suo lavoro al postmodernismo?**

Il postmodernismo è una categoria che ha avuto una capacità descrittiva nei decenni successivi al momento in cui è stato teorizzato. Quando probabilmente ci sono stati degli autori, soprattutto occidentali, che hanno consapevolmente compiuto delle azioni narrative difformi rispetto ai modelli correnti di romanzo; autori che si accorgevano di avere delle quote di libertà in più utilizzabili rispetto a quelle consentite da un canone più tradizionale. Io scrivendo non ho mai ragionato pensando di utilizzare degli strumenti postmoderni, così come leggendo un autore non ho mai pensato: adesso sto leggendo un postmoderno. Posso aver conosciuto il romanzo di fine Ottocento, il romanzo modernista, o ancora aver letto David Foster Wallace o John Barth, ma è qualcosa di completamente naturale e non programmato. L'apparentamento delle mie opere con il postmodernismo è determinato dalla

sopravvivenza di categorie descrittive che forse andrebbero ripensate. Dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi materiali, come ad esempio in certi locali, lo stile postmoderno è immediatamente percepibile, e si manifesta semplicemente come ibridazione strategica: la mescolanza di suppellettili diverse esposte sulla stessa mensola di una pizzeria palermitana dove trovi il boccale di birra alla tedesca, il quadretto sul quale negli anni ottanta ironizzava Ezio Greggio in *Drive In*, la fotografia della squadra di calcio, un accendisigari, laddove tutte queste cose, assemblate, creano una specie di effetto postmoderno. Ciò accade non a partire da una strategia particolare, ma per il semplice fatto che hai a disposizione ed utilizzi materiali diversi: recuperi qualcosa dal passato, un oggetto seriale, un elemento nuovo. Questa è per me esattamente e indubitabilmente un'immagine postmoderna. A proposito di postmoderno, mi convince il racconto allegorico di Wallace, che paragona questa fase culturale a degli adolescenti che vengono lasciati soli a casa e decidono di organizzare una festa. Possiedono una quota quasi dionisiaca di libertà, ma nel pieno dei festeggiamenti si rendono conto che cominciano a sentirsi a disagio, perché vedono il vaso rotto, il divano bruciato dalla cicca di sigaretta, finché la sbornia arriva a un livello tale che i ragazzi non vedono l'ora che i genitori ritornino a casa. Allo stesso modo il romanzo postmoderno a un certo punto desidererebbe tornare a un'impostazione più tradizionale, però la storia, anche quella delle poetiche e dei linguaggi narrativi, non si muove mai all'indietro, va sempre avanti, e i ragazzi devono accettare che i genitori non ritornano e che quell'entropia che hanno generato è difficilmente revocabile. «Noi dobbiamo essere i genitori, l'unico modo per non soccombere a quel livello di libertà che si è raggiunto è di assumerci la responsabilità» dice Wallace, chiarendo che, nel 1993, all'epoca di queste parole, il postmoderno stava già mostrando le proprie fragilità.

**Una delle caratteristiche principali del suo lavoro è un'attenzione particolare nei confronti della materia e dei suoi fenomeni. Incontriamo un protagonista che si trasforma in una «sonda umana», tanto che a volte, scorrendo le pagine, si ha la percezione di un'esperienza sensoriale. Questa attenzione al livello percettivo è un espediente letterario oppure è una vera e propria ossessione personale, che finisce per caratterizzare il suo modo di scrivere?**

La materia per me è ossessione, è una nevrosi. Non direi che si tratta di un espediente narrativo perché la mia idea è che la materia è tutto ciò che c'è, è tutto ciò che siamo; non è un discorso materialista ma una constatazione oggettiva. Se uno guarda, tocca, annusa tutto ciò con cui entra in relazione è materia. Ma la materia è indifferente a sé stessa, non è un fatto culturale, ed è una specie di provocazione continua rivolta al linguaggio, che a sua volta è uno strumento che ambisce a essere il più possibile affinato e definitivo, e allora passa il tempo a battezzare la materia con dei nomi. Quindi noi qui possiamo dire "braccia", "gambe", "mani", "pianta", "tavolo", o possiamo andare a cercare parole ancora più minute e precise, che indicano la tramatura dei tessuti, la lega utilizzata e così via. Il fatto è che il linguaggio insegue costantemente la materia, anche e soprattutto quando la materia si manifesta in delle

forme sfuggenti, quando mi trovo davanti a qualcosa per cui non esiste un nome, per cui la comunità in cui vivo non ha ancora inventato un nome. Penso al racconto di Kafka *Il cruccio del padre di famiglia* dedicato a Odradek, un personaggio che si sottrae a ogni possibile definizione e nominazione, un ibrido, uno sfioramento delle categorie razionali.

**Dunque quella del linguaggio contro la materia è una partita destinata a essere persa? Un inseguimento senza fine?**

Scrivendo facciamo esperienza di una lingua che si avvicina il più possibile alla materia. Ciò accade perché il linguaggio stesso è inesauribile, ha non solo una superficie illimitata, ma anche una profondità che è inimmaginabile fino a quando, scrivendo, non cominci a esplorarla. Quando Calvino concepisce *Palomar*, che è il nome di un osservatorio astronomico, vuole mettere in scena due personaggi, uno che guarda verso l'alto, l'altro che guarda nella direzione opposta. Ad un certo punto si rende conto però che gli è sufficiente solo Palomar, perché le superfici che vuole raccontare sono abissali, la materia è ininterrotta e abissale. Quando provi ad avvicinarti attraverso la lingua alla materia, potenzialmente hai a che fare con qualcosa di inesauribile; il rischio che corri è vedere che il tuo linguaggio non riesce a stargli dietro. Nasce proprio da qui il progetto de *Il tempo materiale*, che in origine doveva intitolarsi *Storia della Luce*. La parola "luce" di quel primo progetto è diventata in seguito "tempo", perché il tempo è altrettanto strutturale e difficilmente tematizzabile della luce. Quindi era come se ci fosse già nel primissimo progetto il desiderio di avere a che fare con quello che in *Absolutely Nothing* saranno le 22 miglia di interdizione. Quel progetto era qualcosa che stavo scrivendo per me stesso, non aveva dal principio la forma di un romanzo, era un tentativo di raccontare una storia sulla luce partendo dalla constatazione che è possibile raccontare una geografia della luce. La domanda è: cosa potrebbe essere detto in una storia sulla luce? Quando si è poi firmato il contratto su quella base, ho provato a tornare su questo lavoro, e hanno preso forma scene che saranno poi inserite ne *Il tempo materiale*.

**Sempre a proposito del *Tempo materiale*, non sarebbe stato più logico utilizzare, come metro di misura della violenza, il fenomeno mafioso piuttosto che le Brigate Rosse?**

Mi è stato chiesto spesso, ma in questo caso, nel mio caso, non è una questione di scelte consapevoli. Io posso avere una sensibilità da cittadino nei confronti del fenomeno criminale mafioso; ma da un punto di vista narrativo non ho nessun impulso in quella direzione. Mentre invece la razionalità delirante del terrorismo mi affascinava, e mi intriga tuttora; non ho semplicemente valutato un'ipotesi, ma quell'ipotesi non c'è mai stata. Quando in *Spaesamento* c'è la scena dell'estorsione da parte dei due ragazzini nei confronti della voce narrante, quello può essere l'unico spunto che più si avvicina al fenomeno, che può essere ricondotto a un'esperienza palermitana. Quello che però a me interessava era riprodurre la quota di irrazionalità

nelle azioni che vengono attuate con la forza; ma è una cosa che può essere ambientata e accadere a Palermo come anche altrove.

**«Mitopoietico» ovvero «fabbricatore di parole» ... C'è un legame tra il bambino mitopoietico del suo libro e il fabbricatore di parole Giorgio Vasta?**

Dentro Nimbo ci sono inevitabilmente tante cose che mi riguardano, ma questo è inerente a qualunque atto di scrittura. Non è che una narrazione diventa autobiografica nel momento in cui utilizzi il tuo nome, oppure dici «sto parlando di me», anche perché questa espressione porta sempre con sé una buona dose di ambiguità. In questo caso vale il paradosso del mentitore di Epimenide di Creta: «Tutti i Cretesi sono bugiardi-Epimenide è Cretese-Epimenide è bugiardo». Dal mio punto di vista, la scrittura e la voce, sono i due canali attraverso i quali prende forma il linguaggio; sono come due parti del corpo, e sono però paradossali: perché sono dislocati fuori, invece di stare addosso al corpo. Quando scrivo, metto il corpo in un punto che è scollegato da me, e addirittura si può allontanare, come se un mio dito andasse via. Quando parlo succede la stessa cosa, parlare è proiettare un suono articolato in delle forme presso qualcun altro, o anche verso nulla; però comunque un atto che si colloca fuori. In questo senso la relazione è inevitabile. È strutturale, tanto quanto le caratteristiche del personaggio Nimbo corrispondono alla verità storica dell'io narrante. Ma anche la Zanzara oppure Spike, sono io. *Il tempo materiale* è costruito come fosse la gestione di un impulso alla schizofrenia.

**Sappiamo che ogni romanzo si porta dietro tutta una serie di antecedenti culturali, da cui trarre ispirazione. Qual è il lavoro che più l'ha ispirata?**

Gli animali parlanti sono occasioni ispirate alla fiaba di *Pinocchio*, che è probabilmente il libro con il quale dialogo maggiormente e di continuo, è per me qualcosa di centrale. In tal senso ci sono nei miei libri quasi delle citazioni di *Pinocchio*, anche se non sono esplicite: l'arresto di Nimbo ne *Il tempo materiale* ripropone i gendarmi che portano via Pinocchio; e lo stesso episodio del libro di Collodi è riproposto in *Absolutely Nothing* quando, al confine messicano, la polizia di frontiera ferma Ramak. Le forme che stanno dentro *Pinocchio* hanno avuto la capacità di imprimersi nella mia immaginazione, sono talmente originarie da esistere naturalmente, e riprodursi variate in altre scene di continuo. Io non ho scritto quegli episodi con l'intenzione di omaggiare *Pinocchio*, però mi sono accorto che determinate cose si assomigliano. Si può ad esempio leggere nella Bambina Creola una somiglianza con la Fata turchina, oppure in Scarmiglia un vero e proprio Lucignolo, e in Nimbo una specie di Pinocchio. Questa fiaba è incastonata nella mia immaginazione.

***Spaesamento* e *Absolutely Nothing* raccontano di due viaggi, di due esperienze nello spazio e nel tempo, completamente diverse tra loro, uno a Palermo, uno in**

## **America. C'è una costante nel modo di raccontare due spazi geografici e due viaggi diametralmente opposti?**

La condizione del viaggio è un presupposto narrativo. Nel momento in cui qualcuno deve compiere un itinerario da un punto ad un altro, attiva un processo, che poi viene raccontato. Il viaggio può avere estensioni e caratteristiche diverse, anche se generalmente nell'immaginario condiviso lo si associa a un'estensione notevole. Ulisse, Marco Polo, sono personaggi emblematici di una cultura del viaggio; l'attraversamento di uno spazio complesso, pieno di ostacoli, dove arrivare per poi magari tornare a casa, sono movimenti e archetipi fondamentali della scrittura narrativa, perché poi, quando sarai tornato, potrai raccontare. Dopo l'esperienza del *Grand tour*, nel Settecento, a un certo punto le cose cambiano: pensiamo a Xavier de Maistre, nel 1794 che, a causa di uno scontro a duello, deve scontare degli arresti domiciliari. Nei giorni che trascorre rinchiuso scrive *Viaggio intorno alla mia camera*, dove in un certo senso parodizza il *Grand tour*, perché egli concentra il viaggio all'interno di una singola stanza. In ogni capitolo si parla dei piccoli spostamenti domestici, dal letto al cassetto, dal cassetto alla credenza, dalla credenza all'acquerello e così via. Questa esperienza chiarisce che il viaggio è un genere letterario, e che non ha più bisogno di estensioni illimitate, e non è più obbligatoriamente un viaggio all'insegna della scoperta, dove vai a conoscere qualcosa che ancora non conoscevi, ma è un meccanismo determinato profondamente dalle caratteristiche dello sguardo di chi viaggia, che può scoprire l'inaspettato, ma anche quello che in teoria già conosce. *Spaesamento* è un viaggio in uno spazio in teoria già noto, che dovrebbe quindi essere un *déjà vu*, però si sceglie di osservare lo spazio secondo il criterio del *carotaggio*; cercando di guardarlo come se non lo si fosse mai visto. *Absolutely Nothing* invece ha a che fare senz'altro con l'idea più tradizionale di viaggio, quindi con la scoperta di uno spazio in teoria sconosciuto, che però da subito si rivela già acquisito attraverso le narrazioni cinematografiche e letterarie. Finché non ci si rende conto che al centro non c'è lo spazio, ma il tempo: non un tempo americano, ma un tempo assolutamente personale, racchiuso nell'espressione «*Absolutely Nobody*», come esperienza della mancanza. Se io avessi dovuto scrivere *Absolutely Nothing* rispettando il progetto iniziale, cioè un reportage narrativo, avrei scritto un libro che non mi starebbe a cuore, come invece mi sta a cuore ancora adesso così com'è nella forma che ho scelto di dargli. In teoria il libro è lontano dall'autobiografismo, per come lo si intende tradizionalmente; in realtà il processo di dissimulazione dell'esperienza personale qui è ridotto al minimo, perché scegliamo di fare i nomi, optiamo per un dire di sé che, sebbene rimanga sempre nel perimetro della finzione letteraria, è però ciò che più si approssima alla verità storica, alle cose realmente accadute.

**I personaggi femminili dei suoi romanzi sono portatori di significati diversi. Come ad esempio la Bambina creola che, in un certo senso si fa portatrice di ordine, e nel suo silenzio, riesce a ristabilire un ponte nella coscienza di Nimbo. Qual è il significato profondo del ruolo che ricoprono i personaggi femminili?**

Il personaggio di Giovanna Silva in *Absolutely Nothing* ha caratteristiche profondamente diverse rispetto a quello di Ramak Fazel, che tende ad esasperare ogni cosa in direzione della finzione. Ramak sconfinava nella finzione, e le persone si agitavano quando qualcuno sconfinava. Silva invece, tende a rimanere come me, ambigua. La Bambina creola, fin qui il personaggio femminile più importante, per me aveva a che fare con la capacità di incarnare il linguaggio in maniera ammirevole, tanto che questo suo carattere, nel suo equilibrio, provoca conseguenze. La sua lingua, entra in relazione con gli altri e il personaggio riesce a rendersi comprensibile nella cerchia della sua comunità pur essendo muta. Da parte mia, c'è una sensazione quasi di struggimento nei confronti di quel suo equilibrio. Direi che però a me interessa di più Nimbo, che al contrario non possiede un rapporto equilibrato con il linguaggio. L'oggetto di un racconto è, per me, chi esaspera, e non chi si è guadagnato l'equilibrio; anche se chi esaspera ha una nostalgia profonda nei confronti di chi invece ha un rapporto equilibrato. L'ipotesi è che la Bambina creola sia qualcuno che esiste non nel presente di Nimbo, ma nel suo passato, come se lui avesse nostalgia di lei, tanto che nel momento catartico e amoroso delle ultime pagine, il tutto assume il senso di una nostalgia del futuro. L'immaginazione conosce tutto quello che non accadrà mai, però lei continua a essere oggetto di nostalgia, e in questo sentimento di Nimbo c'è il senso di una profonda mancanza, che si traduce nel non riuscire a far esistere l'altro sul proprio stesso piano temporale. Lei deve essere o qualcosa di cui si ricorda, questa figura equilibrata e struggente, oppure qualcuno che gli mancherà.

**Una costante fondamentale nei suoi romanzi è l'attenzione alla lingua. Essa assume un vero e proprio ruolo, tanto da sembrare quasi un personaggio fisso che ritroviamo e riconosciamo da un libro a un altro. La lingua è anche un tema, un personaggio, come se avesse un proprio scopo da raggiungere. Ne *Il tempo materiale* a volte è come una "colpa", a volte è portatrice di messaggi di violenza, altre volte ristabilisce un ordine o un rifugio in cui comunicare senza essere compresi dal mondo, a volte è anche muta; in *Spaesamento* la lingua insieme al corpo diventa misura per analizzare la materia e la società; in *Absolutely Nothing*, a partire da titolo, la lingua riesce a descrivere l'indicibile, a raccontare l'assolutamente nulla. È secondo lei la lingua il reale protagonista dei suoi lavori?**

Sì, mi verrebbe da dire che il linguaggio non è mai mezzo o tramite. Qualsiasi cosa io legga, non penso e non sento la lingua, non la considero mai un tramite neutro, secondario, veicolo di un significato che può essere svincolato dalla lingua stessa. Se prendiamo il classico esempio scolastico: «Marco mangia la mela - la mela è mangiata da Marco», queste due frasi non dicono la stessa cosa, non c'è significato che si ottiene oltre la lingua, o indipendentemente dalla lingua. Ogni frase è una messinscena del mondo, una formalizzazione, il materiale che abbiamo a disposizione per dire le cose. Leggendo un romanzo, non è che la storia c'è nonostante la lingua, ma la leggo nella lingua e attraverso la lingua; e se il linguaggio

non porta uno sguardo specifico, non riesco ad apprezzare neppure la storia. Il linguaggio è il protagonista di qualunque cosa si parli. Scrivendo *Spaesamento*, quello che più mi piaceva fare era il materializzare la lingua; la scena nella quale i bagnanti costruiscono la scritta sulla spiaggia, con il nome Berlusconi, ecco, per me quell'immagine ha a che fare con un desiderio di far sentire la lingua come materia, non semplicemente come qualcosa che nomina la materia, ma che è materia. Queste per me sono ossessioni, fissazioni, fantasmi dove la costante è quella di realizzare e formalizzare il linguaggio. Come se fosse possibile prendere una parola in mano. Alla fine di *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos c'è questa espressione bellissima, «miracolo delle nostre mani vuote», pronunciata mentre il curato allunga le mani mostrando i palmi vuoti. Questa frase equivale a dire: sono disarmato, non ho neppure una parola nascosta. Ogni tanto, pensando alla lingua come qualcosa di vulnerabile ma allo stesso tempo come un'arma, mi sono trovato ad immaginare come una parola potesse rappresentare una costante delle cose scritte; immaginare i gusci delle lumache, trasformati in sede di singole lettere per costruire una frase che deve comunicare, ma che poi ovviamente risulta indisciplinata, perché le lumache non sanno nulla dell'esistenza del linguaggio, e la lingua non fa altro che disperdersi. La fabbricazione condivisa della parola Berlusconi, in spiaggia, la possibilità di percepire tutte le parti di materia che compongono la sabbia, e poi subito, la distruzione. In *Absolutely Nothing* il museo dei Neon nel quale ci si aggira rappresenta la lingua crollata a terra, le parole scomposte; e in questa stessa direzione di focalizzazione della materialità della lingua va l'idea di costruire quella storia come qualcosa che dialoga con le 22 miglia di interdizione. C'è una cosa che nel libro non viene detta esplicitamente: c'è stato un momento in cui, appena finito di scrivere il libro, in fase di correzione, mi è stata posta una domanda per scherzo... Che cosa c'è al ventitreesimo miglio? A partire da questo dettaglio, riguardando ciò che avevo scritto mi sono accorto che i capitoli erano esattamente ventidue, ed è ovviamente un fatto del tutto accidentale; rendendomene conto, ho cercato di salvaguardare questa coincidenza e di non segnalarla in modo evidente, l'unica cosa che ho fatto è stata aggiungere un numero ai capitoli. Cosicché alla conclusione del libro, quando si gira la pagina che corrisponde all'ultima, dove si vede Spike che dice «ah! another day!», in alto sopra il fumetto, il numero è il ventitré. Ecco al ventitreesimo miglio, come direbbe Rossella O'Hara, «domani è un altro giorno». E si continua, banalmente: dopo il ventiduesimo miglio c'è il ventitreesimo. Il punto è che tutto il linguaggio di *Absolutely Nothing* è collocato nelle 22 miglia di interdizione, ventidue capitoli che coincidono con 22 miglia dove non si può dire nulla. Secondo me, è questo che accade nel discorso letterario, che per avere senso, non dice qualcosa che sta fuori da quelle 22 miglia, si confronta sempre con una privazione o un ostacolo. A me non interessa che il romanzo sia bello oppure brutto, mi è sufficiente fare esperienza del coraggio, del rischio che ha corso chi ha provato a dire quello che prima della frase non c'era. Tante frasi dicono quello che già c'è, poi ci sono invece frasi che dicono quello che, prima dell'esistenza della frase stessa, non c'era; come se avessero la capacità degli infrarossi di vedere nel buio, di mostrare qualcosa che diversamente non si vedrebbe, come accada a quelle frasi che sono

grammaticalmente possibili, ma che ci mettono in crisi su un piano logico, come ad esempio: «quanto pesa un litro di metri?». Ci accorgiamo che la lingua ci permette di dirlo, ma poi proviamo a visualizzare il concetto, e non ci riusciamo. È bellissimo perché ci rendiamo conto che la lingua è come uno specchio, sul quale cerchiamo di arrampicarci, ma scivoliamo giù. E c'è un'altra frase, altrettanto bella, «il coltello senza lama, a cui è stato rubato il manico»: ora, il linguaggio può dirlo, ma la visualizzazione non corrisponde. Per me il discorso letterario ha sempre a che fare con questo, una totale autonomia del linguaggio.



Giacomo Cucugliato

*All'uscita, trame teosofiche*

Una ricerca su possibili interferenze di natura esoterica per l'atto unico pirandelliano *All'uscita*, pubblicato per la prima volta alla fine del 1916 su «Nuova Antologia», poi riedito in volume da Treves nel 1917, non rappresenta una novità in termini assoluti,<sup>1</sup> tuttavia, la lettura di alcune opere determinanti per lo sviluppo del pensiero teosofico, composte a quattro mani da Annie Besant e W. Leadbeater a partire dal 1890<sup>2</sup> (e precedenti tutte il 1916) sembra ancora poter offrire spunti nuovi di riflessione sul testo, quando sia affiancata da altri strumenti ermeneutici proposti dalla critica pirandelliana più recente; in particolare quando si ipotizzi che anche in questo dramma agisca - a suo modo - quel «principio globale di ripetizione», quella ormai notissima dinamica del «doppio» elaborati primariamente da Jean Michel Gardair<sup>3</sup> e si inquadri quindi il testo, come recentemente Antonio Sichera, negli schemi del rito di passaggio e più precisamente del rito di iniziazione.<sup>4</sup> La commedia ambientata *all'uscita* posteriore di un cimitero descrive l'immediato stato *post mortem* di quattro personaggi presentati dall'autore come «apparenze»: si tratta delle apparenze dell'Uomo grasso, del Filosofo, della Donna Uccisa e del Bambino dalla melagrana. Comprendere che cosa Pirandello intendesse esprimere con la scelta del termine «apparenze» significa anche tentare di inquadrare consapevolmente lo statuto del loro essere sulla scena e di conseguenza i loro atti, le loro parole e il senso complessivo dell'opera. Già l'ambientazione, connotando la commedia come vicenda di esseri defunti all'uscita di un cimitero, induce il lettore a

<sup>1</sup> Cfr. almeno UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico, i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari, 2001, pp. 140-145; ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Città di Castello, Vallecchi, 1982, pp. 89-94; ANGELO R. PUPINO, *Pirandello, maschere e fantasmi*, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 77-84. Per un inquadramento generale delle tematiche inerenti al problema qui proposto, cfr. anche GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori ed., 1981; UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza ed., 1989. Particolarmente utile ai fini della formulazione di questa proposta interpretativa si è rilevato l'intervento di ANTONIO SICHERA, *All'uscita, ovvero: il corpo in vita e in morte. Per una lettura "eucaristica" del «mistero profano» di Pirandello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Primo novecento*/Elena Candela (a cura di), Napoli, Liguori editore, 2009, pp. 293-308.

<sup>2</sup> Questi testi (sette in tutto), essendo pensati come opere divulgative, trattano dei postulati base della teosofia blavatskijana in maniera agevole per il lettore comune: BESANT ANNIE, *The seven principles of man*, London, The Theosophical Publishing Society, 1890; EAD., *Reincarnation*, London, Theosophical Publishing Society, 1892; EAD., *The death and after?*, London, Theosophical Publishing Society, 1893; EAD., *Karma*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; CHARLES W. LEADEABETER, *The Astral Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; ID., *The Devachanic Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1896; ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, London, Theosophical Publishing Society, 1896. Per un inquadramento generale delle dottrine esoteriche qui trattate si rimanda anche alla lettura di HELENA PETROVNA BLAVATSKY, *Isis Unveiled, vol. I, Science*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *Isis Unveiled, vol. II, Theology*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *The Key to Theosophy*, London, The Theosophical Publishing Company, 1882.

<sup>3</sup> JEAN-MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, trad. italiana a cura di G. FERRONI, Roma, Edizioni Abete, 1977.

<sup>4</sup> ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293-308; per un inquadramento generale delle questioni inerenti il rito di passaggio si veda il notissimo studio di ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. italiana a cura di MARIA LUISA REMOTTI, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2017.

pensare che il retroterra su cui si impianta il testo sia in qualche modo esoterico e che da questo retroterra vada tratta la corretta chiave interpretativa. L'impressione di dover attingere a quel panorama di riferimenti viene confermata, come ben nota Antonio Sichera,<sup>5</sup> dal titolo stesso di un'opera che si autopropone come *mistero*, confortando fin da subito la plausibilità di adottare una «specifica ermeneutica» che nella lettura si avvalga degli strumenti di decifrazione offerti dal concetto di simbolo, e in particolare di simbolo esoterico.

## I. L'AMBIENTAZIONE

Il primo, potente stimolo ermeneutico è l'antinomia del titolo, *All'uscita*, e del sottotitolo, *mistero profano*, se si riferisce quest'ultimo alla sua etimologia. Titolo e sottotitolo collaborano a dare una collocazione prima di tutto spaziale agli avvenimenti, quindi simbolica,<sup>6</sup> quando si pensi che *pro fanus* indica etimologicamente l'entrata anteriore del tempio<sup>7</sup> e che, se lo si intende in questa accezione, si contrappone al titolo principale *All'uscita*, dal corpo o dal cimitero che sia.<sup>8</sup> Per esteso il titolo potrebbe essere riletto come “*All'uscita dal corpo-cimitero, mistero alle porte d'ingresso del tempio*”. In questo senso il luogo dei fatti sarebbe proposto fin dall'inizio come un luogo di mezzo tra due poli che le prime parole della prima didascalia rendono forse non impossibile identificare con esattezza: essa colloca la vicenda precisamente tra un «cimitero» e una «campagna»,<sup>9</sup> due luoghi entrambi ben connotati all'interno della produzione letteraria pirandelliana.<sup>10</sup> Sulla scorta del discorso dell'apparenza del Filosofo all'Uomo grasso, il cimitero assume lo statuto simbolico di luogo delle «forme vane» *tout court*, al punto da essere collocato sullo stesso piano ontologico di qualsiasi altra forma esteriore edificata ai sentimenti dalla «vana illusione» umana di poterli perpetuare, esteriorizzandoli, «diffidando che dentro non sarebbero durati a lungo» [245]. La dottrina esposta dal Filosofo induce il lettore, quindi, a riconoscergli l'idea - neppure tanto velatamente esposta - di una equiparazione valoriale di tutte le forme materiali, equiparazione che

<sup>5</sup> ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 296.

<sup>6</sup> È bene ricordare che sarebbe fuorviante rispetto all'inquadramento ermeneutico proposto distinguere marcatamente lo spazio oggettivo da quello simbolico: dal punto di vista teosofico, gli stati di coscienza *post mortem* - a partire dal primo che si attua nell'individuo nel corso della sua permanenza astrale - sono stati dove l'unica dimensione spazio-temporale possibile è quella soggettiva e dove dunque non può sussistere alcun parametro oggettivo dell'essere; lo si deriva dalla convinzione teosofica che l'oggettività sia riferibile solo all'essere «materializzato» quindi esclusivamente all'esser-ci dell'uomo precedente alla morte del corpo. Cfr. ALFRED P. SINNETT, *Esoteric Buddhism*, London, Trübner and Co., Ludgate Hill, 1883, *passim* pp. 185-216.

<sup>7</sup> Più precisamente il termine *fanus* indica il recinto sacro all'interno del quale si erge la struttura - o in generale il luogo - consacrata alla divinità.

<sup>8</sup> L'equivalenza tra i termini corpo e cimitero viene posta anche da A. SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 297.

<sup>9</sup> LUIGI PIRANDELLO, *All'uscita*, in ID., *Maschere nude*, volume I, Meridiani Mondadori, Milano, 1986, p. 243.

Anche tutte le citazioni successive saranno tratte da questa edizione, indicando il numero di pagina nel corpo del testo tra parentesi quadre.

<sup>10</sup> Per un inquadramento dello statuto semantico del cimitero nell'opera pirandelliana, cfr. FRANCA ANGELINI, *Cimiteri in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma 19-21 dicembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 47-55; per quello della campagna cfr. almeno ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 161-193.

coinvolge tanto le chiese (dove pure alberga la venerazione dell'infinito, «il più rispettabile dei sentimenti umani») quanto i cimiteri (definiti «casette» dei «sentimenti dei vivi») e il corpo, sul quale, infine, si conclude questa corrosiva invettiva *de vanitate umana*:

« .. questa è la sorte di tutti i sentimenti che si vogliono costruire una casa: si rimpiccioliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in questa apparenza che si chiama uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli.» [246]

Ora, questo *contemptus* pone sullo stesso piano ogni manifestazione esteriore della vita umana - corpo, come si diceva, compreso - non perché appiattisce su un generale pessimismo la vita in quanto tale, ma perché pessimisticamente intende la vita nell'atto del suo manifestarsi: in quell'atto essa - sia di volta in volta rappresentata dai nostri «sentimenti» o dall'«infinito che è in noi» - deve inevitabilmente *rimpicciolirsi*, entrare nel mondo delle «forme labili» ed essere sottoposta alle leggi che la natura impone al «flusso» quando lo rende matericamente transitorio.<sup>11</sup> In questo senso il *locus mortuum* si connota come un generale *symbolon mortis*, tale perché continuamente - e se si vuole teleologicamente - ossidato dalla finitezza della forma che ontologicamente gli appartiene. Il primo polo si caratterizza, dunque, come il simbolo scenico della più vasta concezione pessimistica pirandelliana rivolta contro la limitazione che ogni «forma» necessariamente impone alla «vita», una volta che questa si sia cristallizzata nell'invariabile (come ben nota nel suo studio Davide Savio affermando che «se si contrappone alla vita, è chiaro che la forma rientra nel campo simbolico della morte»)<sup>12</sup> Se questo carica di una negatività opprimente l'atmosfera già funebre della commedia, la didascalia iniziale, specularmente al cimitero, spalanca aperta la visione della campagna, spazialmente contrapponendo al luogo finito l'emblema per eccellenza, nella narrativa pirandelliana, del luogo infinito, del *locus amoenus* dove si realizza - o mira a realizzarsi - il riposo edenico.<sup>13</sup>

Giunti a questo punto ci si può chiedere se sotto tale assialità orizzontale si allegorizzi una più significativa assialità verticale in cui le vicende dei personaggi - una volta che il corpo «inutile» sia stato propedeuticamente abbandonato nella fossa - siano passibili di essere reinterprete come vicende iniziatiche di passaggio da uno stato transitorio dell'essere ad uno stato edenico, da uno stato, quindi, limitato ad uno ontologicamente privo della «vanità» della «forma» e del limite che ne consegue. In caso affermativo anche l'antinomia del titolo e del sottotitolo troverebbe una sua giustificazione perché si configurerebbe come la sintesi dell'*uscita* che i personaggi compiono dal mondo illusorio con l'*ingresso* in un paradiso edenico. In questa

<sup>11</sup> Per inciso è bene notare - pur senza pretendere di indicare un preciso e comunque mai esclusivo rapporto intertestuale - che la concezione esposta dall'apparenza del Filosofo quando egli chiama in causa il corpo finito in contrapposizione alla infinitezza che alberga nel corpo, è assimilabile alla teorizzazione teosofica del corpo e in generale della natura umana manifestata. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *Reincarnation*, cit., pp. 13-28.

<sup>12</sup> DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti, sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea edizioni, 2013, p. 52.

<sup>13</sup> Cfr. ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura*, cit., pp. 161-193; interessante a questo proposito anche l'analisi sul romanzo *L'esclusa* svolta da ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 65-118.

prospettiva, le vicende dei personaggi sembrano poter essere inquadrare nell'immediato stato *post mortem* dell'essere umano teorizzato dalla teosofia (almeno nel suo decorso ordinario)<sup>14</sup> e definito stato di gestazione pre-devachanica: è una condizione questa precedente quella del riposo in *Devachan* o «dimora degli dei», che è in tal senso, invece, a pieno titolo qualificabile come «tempio» e luogo sacro e corrispondente simbolico di ciò che per la cultura ebraico-cristiana rappresenta l'Eden. In questo paradiso lo spirito ormai completamente disincarnato trascorre un periodo di riposo metafisico tra una incarnazione e la successiva,<sup>15</sup> ma può accedervi solo una volta che si sia spogliato, durante il periodo pre-devachanico, di tutte le qualità basse della natura fisica. Se si adotta la chiave ermeneutica teosofica, l'opera pirandelliana metterebbe in scena il momento misterico e iniziatico in cui le anime, uscite dalla loro sede fisica, si trovano in procinto di entrare nel loro periodo devachanico, ma sono ancora nel limbo dello stato pre-devachanico.

La caratura iniziatica di questo passaggio teosofico si concreta nella necessità di una propedeutica e graduale purificazione da tutte le qualità basse della natura kamica<sup>16</sup> e consiste nel progressivo liberarsi di tutti e quattro i veicoli inferiori della natura umana: se il primo corpo, il corpo fisico,<sup>17</sup> viene infatti abbandonato improvvisamente con la morte, degli altri tre l'uomo si spoglia lentamente fino a ritornare pura coscienza e spirito assolutamente immateriale. Il termine *mistero*, contenuto nel sottotitolo, starebbe a indicare le modalità iniziatiche tramite le quali la spoliazione si verifica.

L'allegoria della «porta», vicino alla quale stanziavano le apparenze, come luogo di mezzo tra il mondo vano delle «forme» e quello del riposo edenico si arricchisce allora anch'essa della semantica simbolica del luogo in cui avviene quel rito di passaggio che sposta i personaggi dal consistere spiritualmente nell'ontologia del cimitero (mondo) al consistere in quella della campagna (Eden).<sup>18</sup> Anche la prima didascalia rimarca la natura di luogo di passaggio dell'ambientazione servendosi di altri due dettagli scenici estremamente rilevanti da un punto di vista simbolico. La scena si svolge, infatti, in «una trasparenza scolorata d'umido barlume crepuscolare», arricchita dalla presenza di «alti cipressi notturni». Simbolicamente

<sup>14</sup> Esistono decorsi non ordinari dello stato *post mortem*, la cui analisi risulta poco utile ai fini dell'indagine qui proposta; il lettore potrà trovarne ampio rendiconto in varie opere teosofiche: tra queste, esaustiva sull'argomento ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit.

<sup>15</sup> Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 46 - 65 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 66-89.

<sup>16</sup> Cfr. ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 40. Per natura *kamica* si intende la natura dei quattro corpi inferiori costituenti l'essere umano, in particolare quella del corpo astrale: in esso hanno sede gli istinti brutali dell'uomo caratterizzanti la sua composizione fisica animale, i quali, piegando il principio di *egoità* presente nella essenza individualizzante della mente, agiscono a fini meramente *egoici*. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *ivi*, pp. 21-24.

<sup>17</sup> Per la dottrina teosofica, il corpo fisico si compone di corpo denso e corpo eterico, perché trae origine da tutti e cinque gli elementi costitutivi della materia; in particolare i primi quattro elementi (acqua, aria, terra e fuoco) si addensano per formare il corpo visibile, mentre l'ultimo, l'etere, costituisce il corpo eterico, invisibile ai cinque sensi ordinari. Dopo la morte, una volta che siano stati privati di ogni tipo di coscienza - non animale - e di ogni flusso vitale, entrambi i corpi subiscono una progressiva e quasi contemporanea decomposizione: se la coscienza, infatti, si diparte da essi verso altre regioni, il *prāṇa* (o soffio vitale) si disperde, rendendoli *instabili* «involucri» vuoti. Cfr. A. BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 15-41.

<sup>18</sup> Per un inquadramento generale del rito di iniziazione e delle modalità in cui tendenzialmente si realizza cfr. ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit., pp. 57-99.

crepuscolo e cipressi ribadiscono il binomio uscita/entrata già individuato nel titolo: il crepuscolo viene considerato

un simbolo strettamente legato all'idea dell'Occidente, la direzione nella quale il sole declina, si spegne e muore ed esprime la fine di un ciclo e, di conseguenza, la preparazione di un rinnovamento [...] esso è una immagine spazio-temporale: l'istante sospeso; lo spazio e il tempo si capovolgeranno nell'altro mondo e nell'altra notte, ma questa morte dell'uno è annunciatrix dell'altro: un nuovo spazio e un nuovo tempo succederanno ai precedenti;<sup>19</sup>

il cipresso, in Europa simbolo di lutto e già presso Greci e Romani elemento caratterizzante le regioni infernali, fu, presso molti popoli antichi, allegoria materializzata dell'*albero della vita* e dell'immortalità.<sup>20</sup>

In ultimo - e per completezza - è opportuno precisare che il periodo pre-devachanico ha luogo sul piano astrale,<sup>21</sup> su cui consequenzialmente anche l'atto unico troverebbe la sua collocazione teosofica naturale. Per piano astrale si intenda il piano immediatamente successivo al piano eterico, costituito di materia onirica ed emozionale, nonché - cosa qui più rilevante - il primo dove sia possibile una evoluzione spirituale indipendente dalle costrizioni della materia fisica.<sup>22</sup>

## II. I PERSONAGGI E LA LORO SORTI

Se l'idea di luogo di passaggio individuata nel titolo e nella prima didascalia è valida, risulta incongruo che l'apparenza del Filosofo (che tra l'altro sembra riprendere nelle sue battute principi assimilabili ai postulati base della teosofia) debba permanere per

<sup>19</sup> JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Padova, Bur Rizzoli, 2016, p. 337.

<sup>20</sup> JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *ivi*, pp. 281 - 282.

<sup>21</sup> Altrimenti plausibile sarebbe considerare come sede metafisica del dramma il piano eterico, dove effettivamente transitano le anime rivestite del loro corpo eterico nei giorni (o nei momenti) appena successivi all'abbandono del corpo denso. Per due ragioni, tuttavia, qui si esclude che possa effettivamente essere quest'ultimo il *locus* degli avvenimenti narrati. La prima di esse è temporale: ognuno dei quattro personaggi permane per un tempo differente nella sede in cui è ambientato il dramma, dai pochi istanti di comparsa del *Bambino dalla melagrana* alla probabile indefinita eternità del Filosofo. Dal punto di vista teosofico è impossibile che un'anima resti vincolata al piano eterico per un tempo lungo quanto quello cui sembrano costretti il Filosofo e la Donna uccisa: questa possibilità si dà soltanto in casi estremi in cui la Triade Superiore si sia allontanata (perlopiù per opera di magia nera) dalla sua controparte inferiore, densa, eterica, astrale e *manasica* inferiore; ammettere questo per i due personaggi in questione significherebbe essere costretti a chiamare in causa delucidazioni aggiuntive che, come si diceva, ne farebbero casi limite rispetto al *decursus* normale che si prevede teoricamente per le anime dei defunti. La seconda questione inerisce, invece, all'essenza stessa del piano eterico: l'allontanamento animico dai desideri alimentati in vita non può verificarsi su un piano composto ancora di materia densa, sia pur esso l'etere; esso può realizzarsi solo su un piano più spirituale e il primo che la scala teosofica mette a disposizione dell'uomo dopo la morte è appunto il piano astrale. Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 89.

<sup>22</sup> La dottrina teosofica distingue sette piani d'esistenza, i primi quattro dei quali costituiti di materia inferiore, gli ultimi tre da materia superiore. Il piano astrale è il secondo partendo dal basso, dunque quello immediatamente successivo al piano eterico. In esso si addensano tutte le forme del pensiero e del sentimento umano, direttamente visibili da chiunque possieda capacità di percezione extra-sensoriale: spiritismo e teosofia definiscono *medium* questo genere particolare di esseri umani. Cfr. per un inquadramento generale della questione, ALLAN KARDEC, *Le livre des esprits*, Paris, E. Dentu, Libraire, 1857; ALLAN KARDEC, *Les livre des médiums*, Paris, Didier et cie, Libraires éditeurs, 1861; CHARLES W. LEADBEATER e ANNIE BESANT, *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, London, Theosophical Publishing Society, 1901. Per quanto concerne una più approfondita disamina della differenza sostanziale che intercorre nella dottrina teosofica tra piano fisico ed eterico, cfr. invece ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., pp. 10 - 15.

un tempo indefinito in questo stato transitorio tra due mondi e senza speranza esplicita di poterne uscire, a differenza delle altre tre apparenze, molto più grossolane di lui nel modo di sentire e di pensare, cui spetterebbe, invece, un soggiorno predevachanico più lungo di quello che dovrebbe spettare invece all'apparenza del Filosofo.<sup>23</sup>

Proprio una simile incongruenza suggerisce e giustifica l'ipotesi ermeneutica qui proposta, che interpreta le quattro apparenze messe in scena non come quattro distinti personaggi, ma come proiezione teatralizzata delle quattro parti componenti in vita la natura meno spirituale dell'essere umano.<sup>24</sup> Dal punto di vista teosofico si ritiene infatti che l'uomo sia composto di sette corpi, di cui quattro inferiori e tre superiori:<sup>25</sup> i primi quattro corpi di natura materica (per quanto sempre più sottile e spiritualizzata via via che ci si approssima alla sfera dell'essenza divina), gli ultimi tre, invece, di natura esclusivamente spirituale. Di questi sette corpi soltanto il ternario superiore sopravvive alla morte, mentre i suoi quattro rivestimenti (o «veicoli») inferiori sono per natura condannati a decomporsi e a essere sostituiti da quattro nuovi corpi corrispondenti nella prossima incarnazione della triade spirituale.

L'idea di poter far corrispondere simbolicamente ogni personaggio ad ognuno dei quattro corpi è suggerita dalle corrispondenze che si possono rilevare tra le caratteristiche dei primi e quelle che la dottrina teosofica concettualizza per i secondi. Secondo l'ordine di presentazione proposto dall'autore, la prima apparenza messa in scena è quella dell'Uomo grasso, il quale dimostra di avere una sviluppata capacità ragionativa non metafisica e una notevole profondità di sentimento:

Una miseria di pensiero mi teneva assorto e chiuso. Di tanta vita che, intanto, entrava in me per i sensi aperti non facevo conto. E poi mi lagnavo. Di che? di quella miseria di pensiero, d'un desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato. E intanto tutto il bene della vita mi sfuggiva. Ma no: ora me n'accorgo: non è vero: non mi sfuggiva. Sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo; per cui sto ancora qua come un mendico davanti a una porta, dove non gli è più concesso d'entrare: il gusto della vita che mi faceva accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero intanto scioccamente stimava misere e intollerabili. [248]

<sup>23</sup> La ragione di questo risiede nel fatto che una vita dedicata all'intellettualità coadiuva la mente nello svolgersi dei processi che la rendono autonoma rispetto al corpo: operando in parte il compito di separazione dell'entità mentale da quella fisica, una esistenza vissuta intellettualmente prepara, e in parte completa, la separazione definitiva che si verifica solo con il compiersi della morte corporale. Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 74.

<sup>24</sup> Intendere in questo modo lo statuto dei personaggi significa appropriarsi delle stesse dinamiche del doppio che, ormai più che distesamente, la critica riconosce come, pur polivalente, sottostruttura della produzione pirandelliana. Qui si è voluto estendere l'azione ermeneutica offerta dal concetto di doppio ai fini di una interpretazione organica dell'opera, che permetta di inquadrare non alcuni, ma tutti i personaggi, come doppio, appunto, di una entità umana che non esiste se non nella sua disgregazione in doppi. La ragione di questa scelta e la sua plausibilità si crede risiedano nel fatto che il dramma in questione presenta al lettore un personaggio su cui la morte fisica ha esasperato i processi di scomposizione, permettendogli di abbandonare ogni «maschera» nell'andito del cimitero e di palesare la sua vera disorganica composizione. Si tratta dello stesso processo che si realizza nel personaggio quando l'evento funebre sopraggiunge in seno al suo ambiente domestico, con la differenza che qui la morte, amplificando le sue potenzialità destrutturanti, agisce esclusivamente su un personaggio socialmente decontestualizzato; cfr. DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti*, cit. pp. 87 - 121.

<sup>25</sup> Il lettore ricorderà che sette sono anche i piani in cui si distingue la manifestazione: ognuno dei sette principi umani corrisponde ad uno dei sette piani della manifestazione e con esso condivide la materia che lo compone. In questo senso si ritiene che l'essere umano sia una creatura multidimensionale, perché la sua «Coscienza» divina - totalmente immateriale - si riveste contemporaneamente di sette diversi corpi, tramite i quali di volta in volta esprime una parte più o meno spirituale della sua essenza assecondando le potenzialità di manifestazione della materia.

Si legga in parallelo la descrizione delle qualità del corpo mentale offerta da Annie Besant:<sup>26</sup>

it is especially the vehicle of consciousness [...] it works upon and through the astral and physical bodies in all the manifestations that we call those of the mind in our ordinary waking consciousness. In the undeveloped man, indeed, it cannot function separately on its own plane as an independent vehicle of consciousness during the earthly life, and when such a man exercises his mental faculties, they must clothe themselves in astral and physical matter ere he can become conscious of their activity.<sup>27</sup>

Se l'associazione è corretta, il corpo mentale figurato da Pirandello nel personaggio dell'Uomo grasso sarebbe un corpo mentale ancora fortemente invilupato nelle trame della materia fisica e della materia astrale e, intricato nelle brame di queste due altre coscienze, non in grado di sentire la sua propria coscienza indipendentemente da esse: «sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo» [248]<sup>28</sup> afferma il personaggio interrogato sul senso della sua vita. Il corpo mentale, nella situazione descritta, si trova insomma impossibilitato a svolgere il suo compito di «veicolo di una coscienza superiore». Sembrerebbe comprovare la corrispondenza qui suggerita la posizione periodicamente assunta dall'Uomo grasso durante il dramma: presentato con il mento poggiato sulla mano in atto di contemplazione, egli richiama un'immagine topica tradizionalmente connessa al tipo del pensatore, termine con cui Annie Besant definisce il corpo mentale. Egli è, inoltre, scenicamente relato al simbolismo assiale: Pirandello lo presenta, infatti, seduto sotto un albero e poggiante il mento sul bastone, il che induce a ipotizzarlo personaggio simbolo di una natura superiore a cui vada attribuita la potenzialità naturale di ascendere e discendere spiritualmente lungo una assialità verticale e orizzontale. Inquadrare l'Uomo grasso nelle dinamiche del simbolismo assiale, significa ricondurlo all'essenza stessa del valore di corpo mentale che si vuole qui attribuirgli: il corpo mentale è in sé stesso veicolo di una natura superiore ascensionale e, al contempo, di una natura inferiore discensionale, in base all'orientamento della sua volontà rispettivamente verso il *manas* superiore o il corpo dei desideri.

Della sorte del corpo mentale nel momento cruciale descritto dal dramma, Annie Besant parla in questi termini:

Soon after the death of the physical body Kâma-Manas is set free, and dwells for awhile on the astral plane clothed with a body of astral matter. From this all of the Manasic Ray that is pure and unsoiled gradually disentangles itself, and returns to its source, carrying with it such of its life experiences as are of a nature fit

<sup>26</sup> Corpo mentale, il sanscrito *kâma-manas*, anche *manas* inferiore sono espressioni corrispondenti nei testi teosofici.

<sup>27</sup> ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 64.

<sup>28</sup> «Senza dirselo»: l'assenza di parola - strumento primo della facoltà intellettuale e mezzo indispensabile per ascendere dal piano fisico a quello mentale - è qui estremamente significativa se la si intende quale accenno a una concreta mancanza esistenziale (e, forse, ontologica). L'Uomo grasso si trova, infatti, privo di quel *pons* verbale che può condurlo alla comprensione delle regioni superiori dell'essere: la sua percezione delle cose è meramente fisica, al più emotiva, ma scarsamente intellettuale. Per questo motivo, si vedrà, sarà il Filosofo, emblema di quella capacità intellettuale che a lui manca, a doversi porre come officiante del rito di passaggio in grado di indurre l'Uomo grasso a ragionare.

for assimilation with the Higher Ego. [...] These are carried into the Manasic consciousness by the Lower Ray with-drawn into its source.<sup>29</sup>

Con queste parole si introduce una nuova *entità*, qui chiamata *ego superiore*, *idest* la controparte alta del *manas* inferiore.<sup>30</sup> Durante la vita terrena questi due aspetti della stessa natura umana non costituiscono due corpi separati, per quanto il corpo manasico inferiore, quando vincolato alla materia fisica ed astrale, non sia in grado di avvertire pienamente il richiamo della sua natura più alta. Annie Besant descrive per questo motivo il *manas* nella sua totalità come un *campo di battaglia* tra le essenze divine e quelle diaboliche della materia, le quali, durante tutto il corso della vita, cercano di contrastarsi vicendevolmente, senza che nessuna delle due riesca a prevalere sull'altra. Nel momento del *post mortem*, tuttavia, dopo essersi liberato delle sue tendenze più basse durante lo stato di purgatorio *pre-devachanico*, il *manas* inferiore acquista la capacità di percepire la «voce» della sua controparte animica più elevata.

A questo punto sembra d'obbligo portare all'attenzione un fatto perlomeno curioso: la didascalia indugia sull'osservare che l'Uomo grasso «uscito da parecchi giorni, non sa risolversi a muoversi» [243] dall'uscita del cimitero e attende stando a guardare quello che per il lettore è il dissolversi dal campo visivo delle altre apparenze. Queste ultime, che vengono descritte come «incerte, afflitte, disgustate e sgomentate» [243], si differenziano per atteggiamento da tutti e quattro i personaggi messi in scena che pur dovrebbero trovarsi nella loro stessa condizione. Questa lugubre processione iniziale potrebbe allora non essere da intendersi semplicemente come tale: sulla scena è presente un personaggio, sedutovi da un tempo indefinito e che ha subito, nel periodo ante scenico, una evoluzione, se è vero che all'inizio del dramma può dire «sarete meravigliato voi. A me già m'è passata» [243], rispondendo al Filosofo che lo sollecita. Se la scena rappresenta un luogo purgatorio e quindi un'evoluzione è la ragione stessa della permanenza dei personaggi - una evoluzione che, lo si ricorda, deve essere una disaffezione dalle passioni - è plausibile che l'Uomo grasso, dopo essere stato lì «da parecchi giorni» [243], possa assistere «allo stupore, al terrore, alla disillusione, alla nausea» [243] delle altre apparenze, ma «senza mostrare di compiacersene» [243]. In questa prospettiva le apparenze (senza voce) di cui si sta parlando potrebbero essere tanto diverse per atteggiamento da quelle protagoniste della commedia perché differenti da esse per natura: in esse si allegorizzerebbe scenicamente il percorso di auto-osservazione pre-devachanica compiuto dal corpo mentale, il quale, lucido ormai per assenza di gravami materici, è in grado di farsi consapevole di tutte le condizioni attraverso cui è passato, senza avvedersene in coscienza, durante la sua vita terrena. Gli elementi di questo percorso di osservazione vengono definiti, nei testi teosofici citati, *skandha* inferiori o *skandha*

<sup>29</sup> ANNIE BESANT, *The seven principles of the man*, cit., pp. 40-41.

<sup>30</sup> Occorre specificare che, durante ogni incarnazione, il quaternario inferiore si lega al ternario superiore nel tramite del *manas*, un corpo intermedio, che conserva entrambe le nature di cui si costituisce l'uomo nella sua totalità, quella divina e quella terrestre. Per quanto per comodità speculativa si distingue il *manas* in superiore ed inferiore, esso non è scisso in due differenti entità: la divisione di comodo nasce dal fatto che, effettivamente, secondo la dottrina teosofica, una parte della essenza manasica è fisiologicamente congiunta in vita alla materia kamica del corpo astrale.



della personalità, e consistono in «germi» degli «effetti karmici» maturati in vita; sviluppati dall'essere umano durante il periodo dell'incarnazione, dopo la morte del genitore,

they remain as *karmic effects*, as germs, hanging in the atmosphere of the terrestrial plane, ready to come to life, as so many avenging fiends, to attach themselves to the new personality of the Ego when it reincarnates.<sup>31</sup>

Questi elementi così personificati, a causa della loro infima natura, non sono legittimati a entrare nelle regioni devachaniche, dove il riposo è completo e le leggi karmiche non possono agire; restano pertanto in sospensione - gradualmente allontanandosi dal *manas* assieme alla materia astrale di cui sono composti - fino alla prossima reincarnazione quando, rilegittimati dalla legge karmica, si ri-assemblano al nuovo corpo astrale e fanno scontare all'essere umano reincarnato le pene che si è guadagnato durante l'incarnazione precedente.

Se questo punto di vista interpretativo è corretto, risulta consequenziale che il Filosofo compaia alla presenza dell'Uomo grasso solo dopo il trascorrere di questo periodo purgatorio e, presumibilmente, alla fine di esso: solo ora il corpo mentale, libero dalla gran parte dei suoi gravami terreni, ha occhi da rivolgere al suo *manas* superiore. Tuttavia, dato che i personaggi si trovano ancora nel *pre-devachan* e dato che ancora consistono sulla scena come «apparenze» delle «forme vane» che si dettero in vita - come dire che il percorso di disillusione non è ancora stato completato - anche il dialogo tra il Filosofo e l'Uomo grasso deve avere una finalità in ordine all'elevazione del corpo mentale.

Sulla scorta delle parole di Annie Besant, il *manas* inferiore dovrebbe a questo punto liberarsi completamente dalla «materia astrale» e «ritornare alla sua sorgente, portando con sé quelle esperienze di vita aventi una natura adatta all'assimilazione con l'ego superiore» e solo allora il percorso di purificazione potrebbe dirsi completo. Se si guarda in questa prospettiva allo scambio di battute tra l'Uomo grasso e il Filosofo, si nota che alla fine della commedia il lettore non sa nulla del Filosofo, mentre conosce tutti i punti salienti della vita dell'Uomo grasso. Non sembra pertanto assurdo dare al dialogo fra i due personaggi l'appellativo di confessione,<sup>32</sup> nella quale il Filosofo si pone come guida che ascolta e riceve «quelle esperienze di vita aventi una natura adatta» a essere da lui assimilate e consiglia la sua controparte bassa sul prossimo da farsi.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 154; Per un inquadramento della tematica degli *skandha*, cfr. anche ANNIE BESANT, *karma*, cit., pp. 16-30 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., p. 69.

<sup>32</sup> In seno alla interpretazione qui proposta, la «liturgia della parola» - come definita da Sichera - condotta dall'apparenza del Filosofo si attualizza in «liturgia della parola» confessante, atta a suscitare l'impulso nel *manas inferiore* a razionalizzare (*idest* verbalizzare) i sentimenti che egli ha lasciato scorrere inosservati alla sua «Coscienza» durante la vita terrena, a farli diventare quindi e appunto parola confessata. Questo processo verbale (e verbalizzante) permette esotericamente al *manas superiore* la conservazione di una memoria parlata, ossia sublimata per allontanamento dall'impulso emozionale che l'ha generata: si tratta di un processo di purificazione operato dal Filosofo sulla memoria tramite l'eliminazione da essa di ogni controparte di attaccamento terreno. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293 - 308.

<sup>33</sup> A comprovare il fatto che l'Uomo grasso e il Filosofo rappresentino rispettivamente il *manas* inferiore e il *manas* superiore di una stessa personalità, si nota che il Filosofo si definisce insieme all'Uomo grasso «vana forma della stessa ragione» e si augura che l'Uomo grasso da ciò «si senta consolare». Il *manas* consiste in intelletto puro, pura ragione, e

La confessione di per sé stessa rafforza i legami tra le due figure che, sempre simbolicamente, alla fine del dramma saranno identificate scenicamente: quando l'apparenza dell'Uomo grasso scompare, il suo posto viene fisicamente occupato dall'apparenza del Filosofo, che invece «*resta alta, dritta, nell'ombra, aderente tutta al tronco del vecchio albero*», [254]<sup>34</sup> sotto il quale fin dall'inizio del dramma era seduta l'apparenza dell'Uomo grasso. Questo dettaglio scenico induce a pensare che il *manas* superiore sia riuscito ad assimilare completamente la sua controparte inferiore. Non a caso - lo si nota per inciso - ritornerebbe, ancora una volta, e sotto l'aspetto del Filosofo «*alto, dritto*» e sotto la consueta immagine dell'albero a cui egli «*tutto*» aderisce, il simbolismo assiale di ascensione-discensione di cui si parlava precedentemente, ma che è ora completamente orientato verso l'alto.<sup>35</sup> A questo punto e in questo contesto di lettura neppure la «*sorte aliena*»<sup>36</sup> dell'apparenza della Donna uccisa è, presumibilmente, tanto *aliena* quanto sembra essere a prima vista: basterà richiamare alla mente le *apparenze* della prima didascalìa, per rendersi conto che, rispetto alla generalità delle figure evocate, le uniche a subire una sorte veramente *aliena*, sono quelle dell'Uomo grasso e del Bambino dalla melagrana: sono, difatti, gli unici due, tra personaggi e comparse, del cui dissolvimento il lettore possa essere certo. L'apparenza della Donna uccisa sarebbe allegoria del corpo astrale da cui Filosofo e Uomo grasso (quindi il *manas* nella sua completezza) stanno cercando di allontanarsi. Che l'apparenza della Donna uccisa sia da identificarsi con il corpo astrale di questa ipotetica personalità lo suggeriscono tanto la natura dei suoi comportamenti in vita e dopo la morte quanto il rapporto che durante l'esistenza terrena la legava all'Uomo grasso. Annie Besant descrive come segue il rapporto che intercorre durante il periodo di incarnazione fra il *manas* inferiore e il corpo astrale:

Kâma-Manas is the *Personal Self* of man; [...] the Quaternary, as a whole, is the personality, "the shadow," [sic] and the Lower Manas gives the individualising touch that makes the personality recognize itself as "I." [sic] It becomes intellectual, it recognize itself as separate from all other selves; deluded by the separateness it *feels*, it does not realize a unity beyond all that it is able to sense. And the Lower Manas, attracted by the vividness of the material life-impressions, swayed by the rush of the Kâmic emotions, passions and desires, attracted to all material things, blinded and deafened by the storm-voices among which it is plunged - the

---

conoscere la sua natura è plausibilmente motivo di consolazione per l'uomo: esso rappresenta, infatti, la parte più autentica e contemporaneamente l'unica che non può subire, perché eterna, il processo di morte. Egualmente il concetto di «*maraviglia*» è condiviso da entrambi i personaggi in questione come caratteristica peculiare dei loro discorsi: da una parte il Filosofo, infatti, apre le sue battute proprio chiamando in causa questa particolare sensazione (e l'approccio alla vita che consequenzialmente ne deriva), dall'altra la sofferenza dell'Uomo grasso nasce dal non poter più godere delle «*maraviglie*» della natura. Se si ricorda che, sin da Socrate e per tutto il medioevo, la meraviglia fu considerata fonte di ogni filosofia, quindi di ogni lavoro intellettuale, non sarà motivo di sorpresa ritrovarla qui citata da due personaggi che potrebbero rappresentare i corpi dell'intelletto.

<sup>34</sup> Cfr. anche ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93.

<sup>35</sup> Non bisogna dimenticare che se l'albero è simbolo di elevazione verso la luce, raggiunta tramite lo svilupparsi verticale del tronco e delle chiome, esso è anche simbolo di ciò che, per raggiungere una crescita in altezza, deve scendere il più possibile verso il basso: per questo, ancora una volta, ritornerebbe anche qui l'antinomia presente nel titolo.

<sup>36</sup> ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 91. Antonio Illiano condivide la medesima prospettiva di questa analisi, secondo la quale la Donna uccisa «*dopo un momento di smarrito rammarico si sveglierà alla necessità di un destino di peregrinazioni astrali e impossibili aneliti di reincarnazione*»; Illiano considera la Donna uccisa, così come tutte le altre figure del dramma, come personalità autonome, piuttosto che come allegorie funzionali a rendere scenicamente rappresentabili parti differenti di una stessa personalità.

Lower Manas is apt to forget the pure and serene glory of its birthplace, and to throw itself into the turbulence which gives rapture in lieu of place. And be it remembered, it is this very Lower Manas that yields the last touch of delight to the senses and to the animal nature; for what is passion that can neither anticipate nor remember, where is ecstasy [sic] without the subtle force of imagination, the delicate colours of fancy and of dream?<sup>37</sup>

Durante la vita terrena questi due corpi sono dunque strettamente legati tanto da auto-ritenersi quasi una unica coscienza e da indurre Annie Besant a chiamarli con un solo nome, *kâma-manas* appunto. Il loro è un sodalizio, si vorrebbe dire un matrimonio, infelice nella vita dell'uomo comune, il quale si trova perlopiù contrastato tra una tendenza ascensionale manasica e una discensione kamica. *In summa* e dopo quanto detto, il «rammarico» dell'Uomo grasso risiederebbe nel non aver dato sfogo alla sua libera «Volontà», per una incapacità di accorgersi in maniera definitiva delle qualità del suo volere e di imporle alla moglie e a sé stesso, oltre che per una inadempienza, consequenziale, agli stimoli della sua vera natura: se, infatti, il corpo mentale esiste per pensare e realizza solo pensando la sua essenza prima, l'Uomo grasso ammette quale origine della sua infelicità il «poco pensiero che *si dava* dei casi della vita e le scarse illusioni che *si faceva*» [249]. Questa ammissione di colpa è significativamente raffrontabile con quello che Annie Besant considera essere il *modus* che il corpo mentale dovrebbe tenere per riuscire nella realizzazione della sua intima natura durante il periodo di incarnazione: egli dovrebbe *affollare* la mente umana che si trova fisicamente a disposizione, di pensieri di razionalizzazione dei casi che nella vita gli occorrono e di illusioni, se con illusioni si dà da intendere utopie e sogni e progetti carichi d'amore e altruistica compassione.<sup>38</sup> Per dirla in termini allegorizzati, nel caso in cui il *manas* inferiore non realizzi tutto questo, permette al corpo kamico il tradimento e del ruolo gerarchico imposto da natura e della missione che teleologicamente dovrebbe orientare ogni incarnazione. È, sembra, la stessa situazione in cui viene a trovarsi l'ipotetica personalità di cui si sta parlando. Collabora a questa ipotesi l'assenza dell'apparenza dell'amante, che, per aver vissuto il medesimo coinvolgimento passionale sperimentato dalla donna, dovrebbe trovarsi, perlomeno alla fine del dramma e poco dopo la comparsa sulla scena del personaggio femminile, sulla scena in cui si trovano gli altri personaggi. Da un punto di vista simbolico, l'amante della moglie non può avere un corpo d'apparenza con il quale manifestarsi, perché, a differenza degli altri personaggi, egli non ha avuto una reale vita sulla terra, ma consiste in mera allegoria scenica di quel tradimento di cui poco

<sup>37</sup> ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 31.

<sup>38</sup> Afferma Annie Besant: «Kâma supplies, as we have seen, the animal and passional elements; the Lower Manas rationalises these, and adds the intellectual faculties; and so we have the brain-mind, the brain-intelligence, Kâma-Manas functioning in the brain and nervous system, using the physical apparatus as its organ on the material plane», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 28. Dunque nella vita di un essere umano ordinario, le due entità costituenti non possono prescindere dal collaborare per rendere fattiva la loro esistenza sul piano terreno: il presupposto di questa visione teosofica risiede nel fatto che la natura manasica è troppo sottile per potersi, da sola, palesare nelle forme della materia. In ciò risiede la ragione per cui la natura manasica preordina la struttura celebrale, disponendola a ricevere gli impulsi spirituali che essa le invia: questo processo comporta necessariamente un abbassamento del livello spirituale degli impulsi di partenza, perché essi sono costretti a manifestarsi su un piano dell'esistenza, quello materico appunto, inferiore rispetto a quello in cui vengono generati. La *lotta*, se così la si vuole chiamare seguendo ancora la Besant, del *manas* superiore durante il periodo di incarnazione, risiede proprio in questo: innalzare la natura fisica di cui si serve a piani spirituali superiori, senza permettere ad essa di *despiritualizzare* gli impulsi che riceve da questi piani.

prima si diceva. La stessa cosa - come si vedrà - avviene per il Bambino dalla melagrana, che - pur scenicamente presente - riveste unicamente un senso allegorico. Più facilmente comprensibile risulta essere, in questa prospettiva, la citata sorte della Donna uccisa. Se è vero che essa rappresenta il corpo dei desideri, kamico, astrale che dir si voglia, la sua sorte *post mortem* può essere una sola: vale a dire la permanenza nelle regioni kamiche come *guscio* della vecchia personalità. Il corpo astrale, non essendo infatti composto da materia tanto sottile e pura da poter entrare nelle regioni devachaniche, è costretto a subire una lenta e progressiva decomposizione nelle regioni inferiori dell'essere, privato ormai della sua coscienza intellettuale, dopo la dipartita del *manas* che gliela conferiva.<sup>39</sup>

Se la Donna uccisa rappresenta il corpo astrale della personalità inscenata, l'ultimo legame di cui parla l'Uomo grasso, quello che lo tiene ancora legato a queste regioni per lui di passaggio, non sarebbe il *voler* vedere morta la sua donna, ma il *dover* vederla piangere, patire, altrimenti *non godere*:

Io sono ancora là, tra il respiro fresco delle nuove foglioline, come una vecchia foglia morta che non sappia ancora staccarsi. La vedo: c'è davvero là questa foglia morta; aspetto che un soffio la faccia crollare; e allora forse come voi dite, dileguerò. [247]

Il passaggio dal «*riso diabolico*»<sup>40</sup> della donna alla sua disperazione espressa con il pianto rappresenta quel «soffio» di cui l'Uomo grasso parla al Filosofo, e consiste nella manifestazione del capovolgimento della natura del suo corpo kamico nel momento in cui passa dal godere al patire. L'Uomo grasso, allora coerentemente, non scompare quando la donna viene uccisa e neppure quando ella raggiunge la scena del *post mortem*, ma, dopo avere sofferto del riso di quella («non ridere! Non ridere più così!» [251]), si dilegua non appena ascolta il suo pianto.<sup>41</sup>

Resta da affrontare la questione dell'ultimo personaggio, il *Bambino dalla melagrana*, questione che riconduce al punto da cui questa analisi è partita e che permette di tirare le somme di quanto è stato ipotizzato fino a questo punto. Il simbolismo della melagrana ritorna infatti sui concetti già incontrati di morte e di rinascita: non a caso è questo il frutto che spesso iconograficamente il Cristo bambino tiene in mano, non a caso nella antica Grecia è connesso al culto di Demetra e della

<sup>39</sup> Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., pp. 36-61.

<sup>40</sup> Il termine «*diabolico*» attribuito al riso della donna conferma l'ipotesi proposta quando si pensi che per A. Besant possono definirsi «demoni» soltanto gli istinti discensionali dell'uomo verso la materia, vale a dire gli istinti che il corpo *kamico* esercita, vincolandola, sull'attività ontologicamente libera del corpo mentale. Cfr. ANNIE BESANT, *Karma*, cit., pp. 16-21.

<sup>41</sup> Il godimento e la generale ricerca del piacere sono, secondo la dottrina teosofica, gli unici interessi *personali* del corpo kamico assieme alla sopravvivenza, intesa solo come mezzo concreto per la soddisfazione del piacere. La Donna uccisa viene descritta come dedita in vita esclusivamente alla ricerca di un piacere sensuale, piacere continuamente perdurante e rimasto inappagato con l'avvento della morte; coerentemente ella si presenta sulla scena astrale priva di pudore e senza il minimo autocontrollo: mostrando nudo il seno grondante di sangue, manifesta una noncuranza assoluta per il dolore altrui, di cui, al contrario, ride. Se si tiene conto di queste affermazioni, si palesa plausibile la scelta critica di identificarla con un corpo astrale sciolto ormai dall'influenza direttrice del *manas*. La natura di pensatore del corpo - che giustamente Sichera attribuisce all'Uomo Grasso - trova qui, inoltre, una sua ulteriore ragione d'essere nel legame che vincola il corpo mentale al corpo astrale, il quale lo obbliga a indirizzare il suo potere riflessivo verso la sfera fisica piuttosto che verso sé stesso, ossia verso la mente. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 301 e 305.

figlia Persefone.<sup>42</sup> Il bambino che mangia la melagrana sarebbe il simbolo della nuova incarnazione che accetta di consumare la colpa della vita passata e di scontarla, quasi cristicamente, in quella successiva. In questo senso, non sarebbe casuale neppure il fatto che sia proprio la Donna uccisa ad aiutare il bambino a mangiare la melagrana e che la stessa Donna uccisa voglia offrire all'Uomo grasso, compartecipe con lei della colpa karmica, un chicco di quel frutto. Comprensibile è consequenzialmente anche che il bambino si rifiuti di offrire all'uomo il frutto, se è vero che ormai il corpo mentale non ha più colpe da scontare.

La dicotomia entrata/uscita presente nel titolo ritorna alla fine del dramma, dopo la consumazione del frutto della reincarnazione, con la comparsa dei quattro (ancora una volta quattro) «aspetti della vita». Volendo, infatti, applicare per questi ultimi personaggi lo stesso procedimento interpretativo applicato per comprendere la tipologia simbolica dei primi, si notano delle corrispondenze accomunanti i due gruppi. Sono, *in primis*, corrispondenze dirette: il contadino raccatta il bastone che l'Uomo grasso, desaparendo, lascia cadere a terra e l'asino «*si ferma a fiutare le bucce sparse della melagrana*» [254] che poco prima il bambino ha consumato; la bambina, invece, si accorge della presenza della Donna uccisa e «*istintivamente si copre il volto con le manine*» [254], per paura degli «*occhi atroci*» di questa «*che la fissano*» [254].

Il timore della bambina può essere spiegato con la convinzione teosofica che soprattutto i bambini siano dotati di capacità extra-sensorie tali da permettere loro di avvertire le presenze del mondo astrale. Se si segue questa ipotesi interpretativa, quello che la bambina sottilmente percepisce è il *guscio astrale* di quella vecchia personalità ormai svanita dopo la dissoluzione (avvenuta con il dileguarsi dell'apparenza dell'Uomo grasso) del *manas* inferiore (e della coscienza) ormai unificatosi sotto le sembianze del *manas* superiore.<sup>43</sup> La bambina non sembra infatti accorgersi dell'apparenza del Filosofo: da questo punto di vista, essendo il solo piano astrale suscettibile d'essere percepito da lei, il corpo del *manas* le resta assolutamente invisibile. Ella rappresenta allegoricamente il nuovo corpo astrale attribuito al *manas* con la nuova incarnazione, e per via di questa sostanzialità comune con la Donna uccisa, la Bambina prova paura: con l'avvento della morte fisica infatti la memoria astrale non scompare, ma resta vincolata all'atmosfera terrestre per essere poi riacquisita dal *manas* al momento della nuova incarnazione (si ricordi quanto si

<sup>42</sup> JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 643.

<sup>43</sup> L'ipotesi appare quanto mai plausibile se la si riferisce alle parole di Annie Besant a proposito della sorte e della natura dei gusci kamici, dopo la scomparsa della personalità cui appartenevano: «During life, Kâma, as such, has no form or body. But after death it takes form as an astral body, a body composed of astral matter, and is then known as *Kâma Rûpa* [sic], Rûpa being the Sanscrit name for a body, for anything having form. [...] The Kâma Rûpa possesses consciousness of a very low order, has brute cunning, is without conscience - an altogether objectionable entity, often spoken of as a "spook." It strays about, attracted to all places in which animal desires are encouraged and satisfied, and is drawn into the currents of those whose animal passions are strong and unbridled», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 20. La Donna uccisa, dopo la scomparsa dell'apparenza dell'Uomo grasso, si troverebbe in questa situazione paradossale, per cui agogna la vita senza poterla più possedere. Ella infatti, in quanto ancora intimamente legata all'impulso animalesco del vivere, insegue la bambina, ossia la vita astrale nel suo pieno vigore, condannata dalle dottrine teosofiche non solo a non poter più possedere un corpo fisico con cui soddisfare i propri piaceri, ma, come si diceva, anche alla decomposizione progressiva del corpo astrale di cui ormai esclusivamente si compone.

diceva a proposito degli *skandha*). Essa costituirà la ragione di tutte le colpe che il nuovo uomo dovrà scontare nella sua attuale vita sulla terra: non è pertanto improbabile che la bambina abbia paura della Donna uccisa - ossia del vecchio corpo astrale e della sua stessa memoria karmica.

Per comprendere invece il parallelismo che si suppone interpersi fra l'aspetto del contadino e l'apparenza dell'Uomo grasso, occorre riferirsi ancora alla simbologia del bastone. Quando esso non rappresenti soltanto l'asse di ascensione-discensione attorno a cui ruota l'evoluzione dell'uomo, esso si fa facilmente riportare all'archetipo dello scettro come strumento di potere e di comando. L'utilizzo che il contadino fa del bastone è direttamente riconducibile a questo significato: egli difatti con il bastone percuote il vecchio asino su cui siede la bambina per indurlo a muoversi senza indugiare oltre. Il contadino rappresenterebbe il nuovo *manas* inferiore che, se nella vecchia vita ha permesso al suo corpo astrale di guidarlo, gli impone, nella nuova incarnazione, di seguirlo e adempiere agli ordini imposti dalla sua volontà.

A questo punto altrettanto spiegabile è che la bambina, proprio in quanto allegoria del nuovo corpo astrale, sieda su asino, se è vero che

l'asino rappresenta l'elemento istintivo dell'uomo, una vita che si svolge tutta sul piano terrestre e sensuale. Lo spirito cavalca la materia che gli deve essere sottoposta, ma che talvolta si sottrae alla sua direzione.<sup>44</sup>

La Contadina, invece, ultimo personaggio, al quale si deve una sola battuta - una devota preghiera - rappresenterebbe la nuova vita di coscienza del *manas*, alla cui volontà il corpo astrale deve sottostare, se si tiene conto della definizione teosofica di preghiera. H. P. Blavatsky definisce la vera preghiera come preghiera-volontà, intendendo con ciò «piuttosto un comando interiore che una petizione». E continua:

(la preghiera è) an occult process by which finite and conditioned thoughts and desires, unable to be assimilated by the absolute spirit which is unconditioned, are translated into spiritual wills and the will; such process being called "spiritual transmutation". [...] The only homogeneous essence, our "will-prayer" becomes the active or creative force, producing effects according to our desire.<sup>45</sup>

Pertanto, la nuova coscienza del *manas* orienterebbe, rappresentativamente in questa sola battuta della Contadina, le volizioni inferiori del corpo astrale verso volizioni di tipo spirituale, che, reintegrando la memoria della vecchia esistenza, collochino i nuovi corpi in un assetto di ubbidienza al potere superiore della mente divina. Giunti alla fine dell'analisi la permanenza senza un apparente termine del Filosofo può risultare maggiormente illuminata. Con Illiano si dirà che egli rappresenta la «regia»,<sup>46</sup> ma, nella particolare prospettiva ermeneutica qui proposta, non una regia personale rivolta verso altre personalità, piuttosto la regia puramente intellettuale che,

<sup>44</sup> JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 106.

<sup>45</sup> Cfr. HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 68.

<sup>46</sup> Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93; Annie Besant, riprendendo un concetto generalmente diffuso tra gli autori teosofici, ritiene essere proprio il *manas* superiore a strutturare le forme della nuova incarnazione, agendo dunque come si crede agisca qui l'apparenza del Filosofo. Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 65-67.

in quanto tale, guida come la vecchia, così la nuova incarnazione: egli è il *manas* superiore, che giostra e registra le azioni e le parole dei corpi che gli sono sottoposti, costretto alla permanenza nelle eterne regioni di passaggio, e a rimanere «nell'ombra» della personalità,<sup>47</sup> fino a che ogni parte dell'essere inferiore non si sia elevata alla sua coscienza, divina e oltremondana.

---

<sup>47</sup> L'azione del *manas* rispetto ai corpi inferiori è quella di un adombramento, spiega A. P. Sinnett, piuttosto che di una incarnazione in essi: è quindi coerente parlare dell'apparenza del Filosofo come di una figura nascosta «nell'ombra» durante il periodo di transito dell'essere umano sulla terra, quando si veda nel Filosofo la rappresentazione scenica del *manas* superiore e si ricordi che «ombra» viene definito, con lessico teosofico, il quaternario inferiore.

Pasquale Guaragnella

## Pellegrino lungo le vie dell' «acqua miracolosa» Giuseppe Ungaretti e un viaggio in Puglia

Quando nel febbraio del 1934, nelle vesti di *reporter* della «Gazzetta del Popolo» di Torino, Giuseppe Ungaretti scendeva in Puglia, doveva essere viaggiatore già esperto della visione di città e paesaggi del Mezzogiorno d'Italia: solo due anni prima, sempre in veste professionale, l'autore de *Il sentimento del tempo* aveva compiuto un viaggio in Campania, visitando luoghi suggestivi come Paestum, Pompei ed Ercolano, e concludendo il suo itinerario in una Napoli «caravaggesca». Nella ex capitale di un Regno, percorrendone le vie, il poeta «mostrava di avvertire una sottile tristezza in fondo al subbuglio multicolore della città»: Napoli, «città vulcanica, nella sua stessa pienezza di vita», doveva apparirgli quasi una Pompei in potenza. Come dire che dietro la «meraviglia» barocca, dietro le voci e i clamori della città-Vesuvio, doveva sommuoversi, nelle visioni del viaggiatore, lo spettro di una città-deserto: per l'appunto una nuova Pompei con i suoi luoghi di morte e di silenzio.<sup>1</sup>

Quel viaggio campano era dunque segnato dal sentimento di una indefinibile malinconia e la visione della bellezza dei siti s'intrecciava con quella delle rovine: più di una volta lo sguardo rivolto al paesaggio e alla pietra vulcanica era attraversato dal sogno-incubo di un mondo ridotto a irreversibile e dolorosa «assenza» di uomini e di vita.<sup>2</sup>

Quando arrivava nel Tavoliere di Puglia, il poeta doveva essere attratto dalla visione di un paesaggio assai diverso da quello campano: piatto e sconfinato, poteva apparire in più luoghi un «ossame inaridito» per secoli da un sole furente. Per qualche suo aspetto, quel paesaggio doveva fargli pensare, in virtù di associazione mentale, ai luoghi egiziani, all'ampia distesa di sabbia che, ancor giovane, aveva osservato dalle finestre della casa dei genitori, alla periferia di Alessandria. Dopo quella egiziana, un'altra esperienza, nel tempo della Grande Guerra, aveva trasmesso al poeta la visione di un paesaggio petroso e disanimato. Riferendosi alla vita di trincea negli spazi inospitali dell'altipiano del Carso, i versi di uno dei testi celebri de *Il porto sepolto*, *Sono una creatura*, così infatti recitavano:

Come questa pietra/del S. Michele/ così fredda /così dura/ così prosciugata / così refrattaria / così totalmente /disanimata / come questa pietra / è il mio pianto/che non si vede.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Si veda Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 152 e segg.

<sup>2</sup> Rinvio, anche per questi aspetti, a Pasquale Guaragnella, *Un riso indulgente e fremente. Su Viaggio nel Mezzogiorno di Giuseppe Ungaretti*, in Id., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015.

<sup>3</sup> Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Milano, il Saggiatore, 1981, p. 144. Da questo momento le citazioni da *Il porto sepolto* saranno nel testo con l'indicazione di pagina.



Senonché, peculiari icone della mente si contrapponevano alle visioni del deserto e della pietra: ed erano quelle dell'acqua e dell'oasi. L'acqua infatti conferiva all'anima del poeta il senso di una leggerezza e di una sospensione, come si evince pure dai versi di *Annientamento*, ancora ne *Il porto sepolto*:

Oggi/ come l'Isonzo/ di asfalto azzurro / mi fisso / /nella cenere del greto / scoperto dal sole / e mi transmuta / in volo di nubi (*Il porto sepolto*, p. 65).

Esemplarmente, in un altro testo celebre, *I fiumi*, si sommuovevano insieme le immagini dell'acqua e dei sassi:

Stamani mi sono disteso / in un'urna di acqua / e come una reliquia / ho riposato.  
L'Isonzo scorrendo / mi levigava come un suo sasso (*Il porto sepolto*, p. 160).

L'acqua del fiume, scorrendo, «mi levigava come un suo sasso». Curiosamente, v'era un altro componimento de *Il porto sepolto* in cui non già la visione di uno strenuo levigare dell'acqua, bensì la memoria di un dura, faticosa arte di lastricare una moltitudine di pietre di lava si associava alla «presenza» di uomini e al loro lavoro esperto. Si trattava di *Immagine di guerra*, un componimento che andrebbe riprodotto interamente per la sua indubbia suggestione poetica:

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata  
Come una trina  
Dalle schioppettate  
Degli uomini  
Ritratti  
Nelle trincee  
Come le lumache nel loro guscio

Mi pare  
Che un affannato  
Nugolo di scalpellini  
Batta il lastricato  
Di pietra di lava  
Delle mie strade  
E io l'ascolti  
Non vedendo  
In dormiveglia  
(*Il porto sepolto*, p. 151).

La locuzione «nugolo di scalpellini» – spiegherà più tardi lo stesso Ungaretti – allude agli scalpellini pugliesi assunti dal Municipio di Alessandria «per lastricare con pietre di lava le strade della città». Insieme con il ricordo degli scalpellini pugliesi, si potrebbe dunque dire che si sommuovevano nella mente di Ungaretti – quando ritornava in Puglia in quel febbraio del 1934 – un *corpus* di memorie peculiari e un repertorio di figure: memorie e figure le quali potevano trovare occasione di un

freudiano «risveglio» ed essere originalmente rielaborate nel segno non solo di una nostalgia, ma altresì di una rinascita.

Siffatto processo mentale è dato riconoscere nel primo reportage pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» con la data del febbraio 1934. Il titolo del reportage, emblematico, recitava *Fontane e chiese* e l'*incipit* era incentrato precisamente sulle immagini dell'acqua contrapposte a uno spazio assoluto, con una aggettivazione «allegra» riferita alle fontane di Foggia, città posta nel mezzo del Tavoliere: l'ampia e sconfinata pianura in cui Ungaretti vedeva consumarsi, come nelle allegorie medievali, una strenua lotta tra due elementi, dell'acqua, da un lato, e del fuoco e del sole furente, dall'altro lato. Ed è una lotta tra l'arida natura e la volontà inverosimile dell'uomo, simboleggiata, quest'ultima, dalla immane costruzione dell'Acquedotto Pugliese, il più lungo del mondo:

Non saprei dirvi dove potreste trovare una cosa più sorprendente e commovente e augurale delle tante fontane che s'incontrano oggi fra le palme, arrivando a Foggia. Foggia e le sue fontane! Non è quasi come dire un Sahara diventato Tivoli?<sup>4</sup>

È qui che risulta significativa una prima differenza tra il viaggio campano, cui pur velocemente abbiamo fatto riferimento, e il viaggio pugliese. Nella Daunia, si ripete l'esperienza del rapporto con il deserto, e tuttavia «si inverte nei suoi indici di senso: si inverte in trionfo della vita a segno che, nei luoghi pugliesi, dal deserto si impara a vivere e non soltanto a morire».<sup>5</sup> Proprio il soggiorno a Foggia rammenta al poeta una sorta di novecentesca villa d'Este, edificata nella terra della sete; e induce il pensiero che dopo il deserto v'è una terra promessa, quasi l'uomo pugliese fosse stato un nuovo e moderno Mosé atto a far sgorgare l'acqua dalla pietra. Acutamente ha rilevato Glauco Cambon che, nella mente del reporter, laddove nel corso del viaggio in Campania agiva una forma del sentire che coincideva con il Tempo-sabbia della clessidra, durante il viaggio in Puglia doveva agire una diversa forma del sentire, più dinamica, e coincidente con la figura del Tempo-zampillo d'acqua. Si potrebbe ben dire: acqua *versus* sabbia, a indicare un tempo umano, della operosità umana, e non già un tempo storico, disanimato, fermo e come bloccato.

Converrebbe leggere:

Fontane monumentali! Certo in tutta la Puglia, l'acqua potabile ha un valore di miracolo, e c'erano nella regione zone più secche, tutto sasso; ma dove più amabile mi parrà la voce della volontà, se non in quest'acqua ultima arrivata?<sup>6</sup>

Nel reportage di Ungaretti la voce della volontà è quella dei Pugliesi. In un solo capoverso è ripercorsa la travagliata storia dell'Acquedotto Pugliese, in margine alla quale appaiono congrui due lemmi di impronta mitica e religiosa a un tempo, quasi a comporre un binomio: l'arte di sperare e quella di gridare. L'impronta mitica infatti

<sup>4</sup> Giuseppe Ungaretti, *Fontane e Chiese*, in «Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1934, p. 3.

<sup>5</sup> Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., pp. 153-154.

<sup>6</sup> Giuseppe Ungaretti, *Fontane e Chiese*, cit., p. 3. Si veda Luigi Paglia, *La Daunia di Ungaretti. Introduzione a Giuseppe Ungaretti, Le prose daunie*, Foggia, Claudio Grenzi editore, 2009.

evoca il lavoro «ingegneristico» dei Romani, l'impronta religiosa evoca l'azione dei santi e il ruolo del «miracolo». Il linguaggio non è esente dalle pronunce della imperante ideologia del fascismo, che doveva promuovere la cultura del lavoro e delle grandi opere pubbliche: e puntava sul «giovanilismo», sui miti di edificazione di un «nuovo mondo», sulla nozione di «pionieri». Ed è curioso che analogo linguaggio, subendo come una torsione – precisamente dopo l'esperienza del fascismo giovanilistico – segnalerà qualche anno dopo, per esempio in Elio Vittorini, il mito dell'America, dei pionieri, della frontiera – miti legati all'avvenuta impresa del New Deal e alla politica delle grandi opere pubbliche impostata dal Presidente Delano Roosevelt: e trascorrerà poi in non poche voci della cultura di sinistra del secondo dopoguerra. Scriveva intanto Ungaretti:

Alcuni tratti di diramazione (dell'Acquedotto), sì, erano arrivati sino alla Capitanata; ma chi credeva più che dovessero portarci l'acqua? Ed ecco che negli abitati l'acqua è arrivata (...), l'acqua e le fognature, l'acqua e l'avvenire. Ed ecco che antiche città hanno ritrovato una furia di sviluppo così lieta come se ora appena fossero state fondate. Ed ecco che gl'Italiani, ovunque uno vada in questa Patria (...) fanno l'effetto (...) non solo di essere di giovanile buon animo, ma veramente d'essere pionieri alle prese con un nuovo mondo (Febbraio 1934).

Si diceva della figura del risveglio freudiano. Essa doveva essere indotta dall'osservare l'esito della volontà umana, ma senza mai dimenticare – ed è attitudine mentale propria di Ungaretti – la sofferenza che era alla base di quella volontà. A cosa si allude? Alla circostanza che in Puglia, in virtù della costruzione dell'Acquedotto, l'acqua poteva apparire bensì trionfante come nelle fontane di Foggia, ma solo in seguito a una lotta strenua che si doveva sostenere contro un altro elemento: quel sole che in Puglia, a Foggia, nel Tavoliere, mostra un inverosimile fulgore provocando aridità nella terra. A tal proposito il linguaggio del poeta-reporter si avvaleva delle risorse di una religiosità barocca, segnata dal connubio delle tinte policrome di Rubens con quelle «essenziali» di Rembrandt, artisti ben conosciuti e ammirati da Ungaretti. Si considerino infatti la evocazione di un sole «folgorante» e la simultanea allusione a un Crocifisso-scheletro in una contrada del Tavoliere, uno scheletro che si perde «nell'infinito».<sup>7</sup> Converrebbe riprodurre l'*incipit* del capoverso in cui Ungaretti «presenta» la Puglia come l'«amante del sole»:

Egli (il sole) la copre di gioie (...). Non solo; e subito mi viene incontro l'altro suo simbolo. Io lo vedo come il fulgore d'uno scheletro, nell'infinito.

Nel corso del viaggio pugliese – pure nell'uso di un singolo lemma – si intravede una posizione dilemmatica del poeta-reporter: una attitudine religiosa, quella del pellegrino, per un verso, e un'altra – negata, ma mai dismessa: dell'uomo alla ricerca dei miti dell'antichità, dell'uomo disposto a farsi sedurre da quei miti, come quelli, per esempio, che avevano segnato il viaggio in Campania del 1932. Infatti nella stesura del reportage pugliese del 1934 il fulgore era quello «del martirio, del sacrificio consumato in croce», era il fulgore dell'illuminazione e del simbolo

<sup>7</sup> Si veda Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, pp. 470 e sgg.

cristiano: ma rischiando pure di non essere solo quello che apparteneva alla croce, bensì di disvelarsi come privato «abbaglio», inganno e seduzione delle parvenze, «bagliore» fatuo dei miti, come quello del «demonio meridiano» che annienta uomini e cose nell'ora più assolata. In questo senso, il linguaggio di Ungaretti, del reporter in Capitanata, poteva tradire una sorta di ambiguità, pure con il «ritorno» della esperienza dell'infanzia e dell'adolescenza africane:

Sarà perché sono mezzo africano e perché le immagini rimaste impresse da ragazzo sono sempre le più vive, non so immaginarlo (il sole) se non furente e trionfante su qualche cosa d'annullato. Mi commuoverebbe altrimenti così a fondo un sole reso gentile? Voglio dire che anche qui viene a regnare il sole autentico, il sole belva. Si sente dal polverone, fatti appena due passi fuori.

«Sarà perché sono mezzo africano»: <sup>8</sup> la Capitanata appare irradiata, ma altresì «annullata» da un sole-furente e trionfante. Ungaretti scriveva questo nel febbraio del 1934, augurandosi di rivedere il sole «pugliese» nel corso dell'estate:

Penso con nostalgia che dev'essere uno spettacolo inaudito qui vederlo d'estate, quand'è la sua ora e, nel colmo della forza, va tramutando il sasso nel guizzare di lacerti.

Non c'è un rigagnolo, non c'è un albero. La pianura s'apre come un mare.

Vorrei qui vederlo nel suo sfogo immenso, ondeggiare coll'alito tormentoso del favonio sopra il grano impazzito (Febbraio 1934).

Vorrei vederlo... L'auspicio doveva realizzarsi non solo in termini di esperienza di viaggio – dal momento che il poeta-reporter sarebbe ritornato in Puglia nell'estate di quel 1934 – ma altresì in termini di esperienza letteraria, dal momento che su un fascicolo di «Circoli», rivista del cui Direttivo era diventato membro, Ungaretti doveva pubblicare nello stesso 1934 «Luglio pugliese», poema in prosa che l'autore avrebbe poi rielaborato diverse volte: per esempio con il titolo di *Il Tavoliere di luglio* in una operetta del 1949, dal titolo *Il povero nella città*, e infine inserito fra le *Altre poesie ritrovate* con il titolo *Preda sua*. Pure di questo testo conviene riprodurre alcuni passaggi che disvelano la visione allucinata di una superficie pugliese desertica:

Il sole vuole, lo si sappia bene, che sia questo giorno, tutto preda sua. S'è messo di buon ora ad arrosorirgli (al giorno) le ultime erbe. Sulla pietra ulcerata investendo d'un fulgore favoloso la vecchia croce, non si stancherà mai di renderle tra i due bracci di ferro, più lievi martello e lancia, chiodi e tenaglia.

(...)

Passate di poco le sette, ha già inferocito tutto, e tutto si seppellisce in sterminati deserti, tutto, salvo il rantolo d'una bestia errante che (...) può, rantolo, ancora a mezzogiorno farsi percepire, fitto in sassosità dell'aria che, dal cielo incenerito, come nei sogno accade se si casca, ruzzolano (le sassosità dell'aria), ma permanendo sospese, senza peso, sempre al medesimo posto

Le quattordici.

Il luogo si converte in burroni di calce dove va, colla lingua di fuori la bestia moltiplicandosi, branco forse di capre.

<sup>8</sup> Si veda Alexandra Zingone, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1996.

È una immagine allucinata del Tavoliere in estate. Il testo, apparso con il titolo di *Luglio pugliese* in «Circoli» appariva dunque in perfetta contemporaneità con gli altri articoli dedicati al viaggio pugliese, e in particolare con quegli *Appunti per la poesia d'un viaggio da Foggia a Venosa* apparsi sulla «Gazzetta del Popolo» del 22 agosto del 1934.

C'era un'altra esperienza culturale e di scrittura che s'intersecava con il viaggio pugliese di Ungaretti e doveva riverberarsi nelle pagine del relativo reportage. Infatti, insieme con Giorgio De Fonseca e Raffaele Contu, Ungaretti aveva avviato la pubblicazione dei *Quaderni di Novissima* (1933-1936). Ora, il primo testo straniero accolto nei *Quaderni* era *Eupalinos* di Valery, nella versione di Contu e con Prefazione dello stesso Ungaretti. Il punto decisivo di quella Prefazione era dato dalla idea di un'architettura che «fabbrica per astrazione», ma il cui rigore geometrico risulterebbe temperato da «un grano di disordine» che introdurrebbe il mistero nella poesia. Era la concezione ungarettiana di un'architettura segnata «a un tempo» dal rigore dell'astrazione e dal disordine mito-poietico. Senonché la stessa coppia si ritrova nel reportage del viaggio pugliese, nel momento in cui Ungaretti si prova a configurare una «storia della pietra» che caratterizzerebbe la regione. Infatti, sempre nel primo *reportage*, datato al 20 febbraio del 1934, Ungaretti, osservando la chiesa di Santa Maria Maggiore di Siponto, annotava:

La nascita d'una architettura significa il principio d'una chiarezza spirituale e di una volontà vittoriosa. Perché nell'era cristiana non dovrebbe essere stata per prima questa terra, questo ponte dei Crociati a immaginare saldamente, nella pietra murata e ornata, un'unità fra Occidente e Oriente? (...). Perché questa regione pietrosa non dovrebbe essere una madre d'architettura? E' venuta su dal tormento della pietra: della pietra, vittoria della forma sopra un immemorabile caos. Prolifica d'ogni sorta di pietre; dura, macerata, terra della sete: ci vorrebbero forse altri incitamenti per inventare una forma?

Come si può rilevare, si tratta di un dizionario di lemmi non differenti da quelli usati a proposito di Valery al fine di indicare alcuni paradigmi che presiederebbero all'arte dell'architettura. A proposito di Valery, Ungaretti scriveva di astrazione «geometrica» contrapposta al «disordine»; osservando l'architettura delle chiese pugliesi scriveva di «chiarezza spirituale» contrapposta a un «caos immemorabile» della pietra. Al centro sono sempre disposte, antagonisticamente tra loro, la pietra e la volontà umana di creare una forma.

Intanto, nel visitare Santa Maria Sipontina, Ungaretti immaginava che il sotterraneo della chiesa si fosse popolato della presenza di una folla di pellegrini, «ch'erano arrivati qui cantando, anzi gridando; a piedi scalzi con il loro passo rapido, anzi impetuoso com'è la fede». E immaginava che finalmente il loro piede avesse calcato il suolo sacro, la loro mano avesse toccato la pietra benedetta. Si badi: la Chiesa sipontina, nel momento in cui Ungaretti la visitava, era vuota e deserta: l'edificio «si sprigiona» dalla «solitudine» dell'arida pianura pugliese. Ma, in contrapposizione all'«assenza» e alla solitudine, si riconosce, nelle espressioni del poeta-reporter, l'intensità di un linguaggio religioso, in margine al quale si potrebbero isolare «quadri» significativi: come quello, si è visto, della folla di pellegrini «immaginati» nel momento in cui cantano e addirittura «gridano» per l'«impeto»

della fede, pellegrini a piedi scalzi i quali calcano il suolo sacro e con la mano «toccano» la pietra benedetta della chiesa di Santa Maria.

Senonché, in questo punto, precisamente dall'idea del pellegrinaggio si realizza, per singolare associazione mentale, una sorta di disvelamento epifanico, e il viaggiatore Ungaretti si trasmuta anch'egli in pellegrino:

Sentirò per tutto questo mio correre dietro l'acqua, in su e in giù dal Gargano a Caposele, il passo del pellegrino. E se non ne sentirò il passo ne vedrò la traccia.

Il viaggio pugliese di Ungaretti che ha sin qui incontrato la superficie ora arida, ora «desertica» del Tavoliere, presto si misurerà con le alture pietrose del Gargano, anch'esse bisognose di acqua: e si compirà secondo le modalità di un pellegrinaggio, si svolgerà alla ricerca dell'«acqua miracolosa», di una sua devota percezione e della sua finale ed estatica «visione». Il poeta-reporter ripeterà il rito di un pellegrino di un passato remoto, a segno che si proporrà di «sentirne» il passo e, ove non fosse possibile, di vederne la traccia.

Invero, sentire il passo del pellegrino lungo la via dell'acqua doveva pur significare, per Ungaretti, immaginare gli scavi chilometrici e profondi che avevano permesso di collocare le grandi tubazioni sotterranee attraverso le quali scorreva l'acqua che arrivava a comunità e campagne<sup>1</sup>; «vedere» la traccia doveva significare andare lì dove l'acqua era «catturata» all'origine, nel suo «impeto di fede».

In su e in giù dal Gargano a Caposele, aveva scritto Ungaretti. Il reportage pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 6 marzo del 1934 era dedicato precisamente a *Il Gargano favoloso ovvero la giovine maternità*. In questo articolo spiccava il titolo di un paragrafo intitolato *La casa azzurra e gialla*, nel quale si poteva leggere:

E alla radici del Gargano (...) una casa azzurra e gialla vi accoglie sola sola. Sono i colori benedetti dell'Acquedotto. È un altro miracolo (...). Nel progetto di massima, del 1902, non erano compresi i comuni di Montesantangelo. E se l'acqua non riusciva mai ad arrivare dove avevano allora stabilito che dovesse arrivare, come avrebbe fatto a zampillare lassù in cima?

È qui che Ungaretti esprime una «elogio» della volontà del leader carismatico, il quale «ordina», «comanda» di predisporre un progetto che realizzi l'idea di portare l'acqua a circa mille metri di altitudine – per l'appunto a Montesantangelo – e poi impone che «i lavori vengano senz'altro rapidamente eseguiti»:

Nel 1925 il Duce dà ordine che si compili un progetto di massima perché l'acqua vada fino lassù. Nel 1928, di nuovo direttamente e prima ancora delle definitive provvidenze legislative, il Duce interviene affinché siano compilati i progetti esecutivi e i lavori vengano senz'altro rapidamente eseguiti.

A questo punto Ungaretti, facendo riferimento all'incredibile impresa di alta ingegneria realizzata alle radici del Gargano, spiegava la ragione della presenza di quella casa gialla costruita con i «colori benedetti dell'Acquedotto»:

Non era una cosa facile. Sono stati risolti ardui problemi d'ingegneria che si presentavano per la prima volta: con semplicità, come sempre quando si fa sul serio.

E subito dopo osservava il poeta-reporter:

Ed ecco che nella casa gialla e azzurra ora si muove l'impianto di sollevamento: sono pompe a stantuffo accoppiate a motori Diesel: sono le braccia e i polmoni d'acciaio di migliaia di ciclopo che mandano, senz'affannarsi, silenziosamente, come nulla fosse, dallo spazio di poche decine di metri, una quarantina di litri d'acqua al secondo a un'altezza di quasi mille metri.

Il commento conclusivo recitava:

Tutto questo organismo nero fa l'effetto d'un enorme dissimulata violenza che basta una mano debole d'uomo a dominare e regolare senza sforzo.

Ritorna nel linguaggio di Ungaretti l'immagine della umana volontà» sostenuta da una incredibile forza, proprio perché quella medesima volontà è sempre consapevole di una sua intrinseca debolezza. Si tratta di un linguaggio sospeso tra accensione mitica e introiezione di segno religioso: al centro è sempre la figura dell'acqua. Infatti, il viaggiatore ascende al comune di Montesantangelo e visita un monumento misterioso che si ritiene sia stata la Tomba di Re Rotari longobardo: senonché, grazie alle informazioni che gli trasmette una guida dotta del luogo, Ungaretti scrive che è vero che «Tomba la dichiarava il popolo, tomba la dichiarava la leggenda dotta» ed è «Tomba per il fortunato visitatore che in essa si sprofonda», ma «molto probabilmente questa tomba era un battistero». Qui Ungaretti trova modo di dispiegare il repertorio del suo intenso linguaggio religioso, evocando il sacramento del battesimo – con le sue immagini di purificazione e leggerezza dello spirito – grazie all'elemento dell'acqua:

Non è il battesimo un sacramento dei morti alla grazia? E non li risuscita?

E sembra che ora possano essere sfidate tutte le pesanti leggi che tengono i nostri passi attaccati giù. Si è veramente morti alla materia, è veramente nascere allo spirito. Non conta più il nostro peso a questo punto dell'aggirante salita. Conta una felicità ritmica, conta una divina precisione, è superato e oltrepassato l'inutile, conta la grazia.

Com'è pura in questa'aria di sogno la giovine maternità.

Il paragrafo del reportage entro cui si svolgono le osservazioni ungarettiane ora ora riprodotte si intitola *Vita trionfante* e sembrerebbe racchiudere il valore emblematico del viaggio pugliese: in opposizione simmetrica, si direbbe, al viaggio in Campania. Lì tutto sembrava fiorente, e tuttavia spesso occultava il sentimento della morte; qui in Puglia le cose hanno la parvenza della «povertà», ma disvelano il sentimento di una vita trionfante. Tutto infatti sembra concorrere alle virtù della speranza e della tenacia, come sembrerebbe essere nella vocazione e nel carattere della gente di Puglia.

È dunque uno spirito allietato dalla grazia quello che accompagna il pellegrino verso la meta ultima:<sup>9</sup> e se il battesimo si rivela un risveglio alla grazia, l'ultima tappa del viaggio di Ungaretti è segnata, come allegoricamente, dalla luce del primo mattino e dal suono di una sveglia. Infatti il paragrafo dell'articolo datato al 22 agosto sulla «Gazzetta del Popolo» ha titolo *Sveglia a Venosa*, con un suonatore di tamburo che dando colpi allo strumento e cantando una filastrocca sul prezzo della carne di vitello dà di fatto la sveglia al viaggiatore, il quale, osservando poi il monumento ad Orazio nella piazza della cittadina, si chiede, sulla falsariga del poeta latino, se si trova in un luogo in cui incomincia la Puglia o finisce invece la Lucania:

Incomincia quassù la Puglia o finisce la Lucania? Nessuno l'ha mai saputo, nemmeno Orazio.

Nemmeno Orazio. Verrebbe fatto di pensare al noto viaggio di Orazio verso la Puglia e alla suggestiva narrazione che ce ne offre nella V del primo Libro delle *Satire*, in cui risulta centrale il tema dell'acqua che manca, dell'acqua che, per penuria, si vende:

(...) l'Apulia comincia a mostrarmi i monti che ben conosco, resi torridi dallo scirocco e sui quali non ci saremmo mai arrampicati se non ci avesse accolto un'osteria vicino a Trevico (...). Da Trevico una carrozza ci trascina rapidamente per ventiquattro miglia, col proposito di fermarci in una cittadina il cui nome non può entrare in un verso, ma che è molto facile capire dalle sue particolarità: qui l'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende (...).<sup>10</sup>

L'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende: e poco importa se tra i monti dell'Apulia o tra quelli vicini della Lucania, dal momento che l'acqua manca in entrambi i luoghi e in tanti altri luoghi dell'Apulia. Per esempio a Canosa che, come scrive ancora Orazio, «non è più ricca d'acqua della cittadina precedente neppure di un solo secchio».

L'Apulia e confine incerto con la Lucania, si diceva: quel che non resta indefinito è che «il punto strategico dell'Acquedotto Pugliese» non è lontano e dunque il viaggiatore si incamminerà per l'ultima tappa, ovvero «Alle fonti dell'Acquedotto»: questa volta in Campania. Ma a questo punto Ungaretti si cimenterà con l'arte della memoria intorno alle due figure o immagini che lo hanno accompagnato, se non ossessionato, nel corso del viaggio pugliese: il deserto e l'acqua. Si consuma qui non solo l'esercizio, professionale e artistico a un tempo, del conoscere una realtà geografica e una esperienza immane e impressionante di lavoro collettivo quale è stata la costruzione di un Acquedotto tra i più grandi del mondo, ma altresì l'esercizio del riconoscersi. Arte della memoria ed esercizio del riconoscersi. Si ripete, per loro virtù, quanto era avvenuto nel componimento de *I fiumi*, nei cui versi il poeta, rievocando il Nilo, il Serchio, la Senna e l'Isonzo, aveva di fatto ripercorso le epoche della sua vita. In occasione di quest'ultima tappa del viaggio pugliese si ripete il rito di anamnesi:

<sup>9</sup> Si veda in proposito Antonio Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012, p. 168.

<sup>10</sup> Orazio, *Satire*, a cura di Rita Cuccioli Melloni, Siena, Barbera editore, 2007, p. 57.



Ho conosciuto il deserto. Da lontano, un filo improvviso d'acqua chiara e viva, faceva nitrire di gioia i cavalli.

Ho conosciuto paesi di grandi fiumi.

Ho conosciuto terre più basse del mare.

Ho conosciuto l'acqua che s'insacca, l'acqua che s'ammala (...)

Ho conosciuto l'acqua torrenziale, l'acqua rovinosa, l'acqua che bisogna asserragliare.

Ho conosciuto l'acqua nemica.

Ho conosciuto, ho conosciuto ... «La ritualità solenne delle martellanti anafore» traduce non solo la varietà dell'acqua, ma realizza, come è stato detto assai bene, da Glauco Cambon una vera e propria struttura ritmica che ha la funzione di anticipare, direi, le scene ultime del viaggio, così rappresentate:

Ora andremo sino alle fonti del Sele.

Se gli Estensi volevano vedere in giro vivente la loro nostalgia, e portavano Ferrara a Tivoli, se forse le grandi acque di Versaglia sono un canto ferrarese dei Francesi, questi Italiani del 900 non hanno insegnato al mondo il modo di sbizzarrirsi coll'acqua, hanno semplicemente dato da bere a chi aveva sete.

Un maestro di studi letterari, Mario Sansone, dichiarò una volta che i pugliesi, e soprattutto i baresi, a differenza dei napoletani e dei campani, non amano molto coltivare il sentimento della malinconia. Senonché proprio richiamando una figura segreta di una fiaba napoletana e meridiana si potrebbe cogliere un aspetto peculiare delle virtù pugliesi celebrate da Ungaretti. C'è infatti una fiaba celebre di Giambattista Basile, *I tre cedri*, in cui una bellissima fata, uccisa per invidia da una spregevole schiava nera, rinasce temporaneamente, per virtù magica, da una pianta di cedro e chiede dell'acqua da bere a un principe melanconico d'amore, pena il proprio dissolversi: dal momento che i morti – per arcaica credenza – hanno sete. Il principe, dopo due vani tentativi, le darà finalmente da bere e la fata <consisterà> allora in tutta la sua bellezza.

Si potrebbe dire che Ungaretti, se non le virtù di una magia, di certo celebri l'esito di un miracolo nell'ultima tappa del suo viaggio in Puglia: il miracolo dell'acqua che conferisce o restituisce la vita, in opposizione ad ogni sentimento di nostalgia e di morte, il miracolo dell'Acquedotto Pugliese in forza del quale la bellezza si coniuga con l'utilità, come si evincerà dalle parole francescane richiamate in epilogo dal viaggiatore-pellegrino.

Intanto una terribile agone tra opposti, tra la forza dell'acqua che ha fatto rotolare un enorme sasso, da un lato e la furia del fuoco e del sole, dall'altro, si percepisce nel paragrafo conclusivo dell'articolo del 22 agosto apparso sulla «Gazzetta del Popolo», intitolato «Acquaforte»:

Rotolato dall'acqua c'è un macigno

Ancora morso dalla furia

Della sua nascita di fuoco.

In bilico sul baratro non pecca

Se non coll'emigrare della luce

Muovendo ombreggiature a casamenti

Tenuti sulla frana da bastioni.

Attinto il vivere segreto,

Nell'esalarsi della valle a sera  
Sono strazianti le sue cicatrici.

È stato detto assai bene: «L'acqua è libera, il masso è solido. Dalla forma aperta, in divenire, si passa alla forma in sé conclusa (...) dallo scorrere al permanere».<sup>11</sup>

In un tempo successivo, Ungaretti scorporerà dalle pagine del reportage del viaggio pugliese il testo appena riprodotto e lo proporrà in un aureo libretto, *Il povero nella città*, con il titolo di Calitri: insieme con un altro testo pure estratto dal reportage pugliese, *Il Tavoliere di Luglio*.<sup>12</sup> In realtà, come si è anticipato sopra per uno dei due, aveva già pubblicato i testi in rivista, su «La Fiera letteraria», spiegando al lettore:

Sono due paesaggi estivi: uno è il Tavoliere in un luglio senza una gocciola d'acqua; l'altro ricorda un paesino, Calitri, dove avevo passato la giornata e pernottato tornando a Venosa dalle sorgenti del Sele<sup>13</sup>.

Dunque, la tappa a Calitri era una tappa di un viaggio ormai di ritorno: di ritorno dalle sorgenti del Sele. Della sosta alle fonti del fiume converrà rilevare, conclusivamente, solo due luoghi testuali, dentro i quali pronunce discorsuali di carattere referenziale e documentario s'intersecano con altre di carattere, per così dire, immaginario e poetico. Non resta che seguire Ungaretti:

Mi torna in mente la casina visitata sul Gargano. Una gronda versava in un angolo dentro casa l'acqua, piovuta e raccolta sul tetto, e l'acqua rara andava a finire in un pozzo dove era conservata come una reliquia.

E subito dopo:

Ora (...) l'Acquedotto Pugliese ha portato l'acqua potabile anche in Capitanata, e anche su nel Gargano come l'ha fatta zampillare dalle fontane dappertutto anche nelle provincie di Brindisi, di Lecce e di Taranto: 1500 Km di canali e di condotti costruiti. (...). Pensate: un'opera eseguita interrompendo a tratti l'acqua, ma in modo che non ne venisse mai interrotto il servizio ai comuni.

Nel novero dei comuni, all'inizio del viaggio, era stato quello di Foggia, con le sue fontane le quali avevano trasmesso al poeta la percezione di un Tempo zampillante come l'acqua, un tempo ritmico, con una decisiva, musicale, battuta d'inizio: Foggia e le sue fontane! La battuta alle sorgenti del Sele suona come una percussione di tamburo, in cui, scriveva Ungaretti, «è l'inizio dell'Acquedotto». L'impetuosa sonorità dell'acqua non poteva che indurre un sentimento di «energia idraulica», un sentimento grazie al quale l'uomo incontra con intelligenza aperta la natura:

m'hanno aperto un finestrino: con un continuo rombo, un'acqua che si slancia come un toro: è l'inizio dell'Acquedotto:

Laudato sii mi Signore per sora acqua  
La quale è multo utile.

<sup>11</sup> Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., p.156.

<sup>12</sup> Si veda Giuseppe Ungaretti, *Il povero nella città*, a cura e con un saggio di Carlo Ossola, Milano, SE, 1993.

<sup>13</sup> Giuseppe Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, a cura di Paolo Montefoschi, Milano, Mondadori Meridiani, 2000, p.1323.

Senonché la visione dell'acqua osservata alle sorgenti del Sele aveva pure il potere di disvelare un'ambizione, mal dissimulata, non già del viaggiatore, bensì dell'ormai celebrato poeta del Novecento italiano: di ricreare finalmente un mito non fallace, ma segretamente religioso, e disporre l'esercizio della sua scrittura come una dimora in alto – al pari della «casina visitata» sulle alture del Gargano – di una poesia moderna in suggestiva congiunzione con le origini della sua tradizione, la laude francescana:

Laudato sii mi Signore per sora acqua...

---

Luigi Matt

Note su *Barbogeria* di Carlo Linati\*

Tra i molti scrittori di primo Novecento che attendono ancora un'adeguata collocazione critica un caso interessante è quello di Carlo Linati. Troppo spesso le sue opere sono state velocemente liquidate incasellandole in etichette preconfezionate: «frammentista, impressionista, diarista, paesista, elzevirista, memorialista, anglista, ma – sempre e comunque – lombardo: etichette, marchi definitivi, strani poiché affibbiati a una figura impendibile, di chiara oscurità».<sup>1</sup> Ha in particolare nociuto alla qualità delle letture della sua prosa un pregiudizio tipico della critica idealistica, dominante nella prima metà del secolo scorso e inopinatamente tornato in auge negli ultimi anni, secondo il quale la letteratura è tanto più apprezzabile quando rivela, da parte dell'autore, sincerità umana, spontaneità, mancanza di artificiosità; mentre con grande sospetto è guardato ogni scrittore che giochi le sue carte soprattutto sul tavolo dello stile, verso il quale è sempre pronta a scattare l'accusa, infamante nelle intenzioni di chi la formula, di manierismo.

Senza dubbio Linati è un autore che solitamente non ha nella accorata espressione di profondi sentimenti la sua cifra distintiva, ciò che gli è valso non poche censure da parte della critica. Per i molti detrattori, la sua scrittura è «singolarmente sprovvista di idee e simpatie umane, si esaurisce in ricerche di stile»;<sup>2</sup> «la passione, il moto, il dramma, sono estranei alla sua vena d'arte»;<sup>3</sup> gli è «negata la commozione»;<sup>4</sup> «[l']impressione dei suoi libri è complessivamente quella di una freddezza un po' egoistica, e d'una grande volontà espressiva»;<sup>5</sup> in generale, si rileva la sua «esigua dotazione etica»,<sup>6</sup> il suo essere «scarso di impeto e di vita».<sup>7</sup> Un tale fuoco di fila di giudizi liquidatori basati su categorie più morali che estetiche può avere paradossalmente come effetto l'invogliare alla lettura di Linati chi, in buona per quanto esigua compagnia, sia convinto che la letteratura si faccia con le parole e non coi sentimenti (per riprendere una semplicissima ma sempre efficace formula cara a Giorgio Manganelli).<sup>8</sup>

\* Apparso come *Introduzione* in Carlo Linati, *Barbogeria*, a cura di Luigi Matt, Salerno, Oedipus, 2014.

<sup>1</sup> Armando Audoli, *Le prime edizioni di Carlo Linati*, «Wuz», III (2003), n° 3, pp. 8-15, a p. 8.

<sup>2</sup> Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1967, vol. II, p. 169.

<sup>3</sup> Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, p. 409.

<sup>4</sup> Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei. Dal tramonto dell'Ottocento all'alba del Novecento*, Milano-Varese, Ceschina, 1960, vol. I, p. 353.

<sup>5</sup> Maria Luisa Astaldi, *Nascita e vicende del romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1939, p. 247.

<sup>6</sup> Ferruccio Ulivi, *Carlo Linati*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. II, p. 619.

<sup>7</sup> Emilio Saya, *La letteratura italiana dal 1870 ad oggi*, Firenze, Rossini, 1928, p. 211.

<sup>8</sup> Non è impossibile rintracciare qualche *trait d'union* tra Linati e Manganelli, scrittori pur oggettivamente distanti per molti versi: oltre alla comune passione per la letteratura di lingua inglese, che porterà entrambi ad una generosa attività traduttoria, avvicina i due autori lombardi l'interesse per certi aspetti del costume, analizzati in modo non convenzionale, la propensione per le atmosfere gotiche reinterpretate ironicamente e la passione per ambienti e personaggi bizzarri. A quest'ultimo proposito, è suggestivo che entrambi facciano uso di un termine piuttosto raro come

L'atteggiamento voluttuoso che Linati, soprattutto da giovane, dimostra per le parole – tanto da arrivare ad autodefinirsi un «sibarita dello stile»<sup>9</sup> – è evidentissimo, come si vedrà, anche in *Barbogeria*, che dei suoi testi è quello in cui è più forte l'esigenza di confessare un proprio travaglio interiore, attraverso le vicende del protagonista, in cui l'autore ha voluto rappresentare i tratti salienti della sua personalità.

Edito nel 1917, e poi ripubblicato con varianti nel 1944,<sup>10</sup> il romanzo appartiene alla fase più sperimentale della scrittura linatiana, e deve aver richiesto uno sforzo compositivo di un certo rilievo, dato che l'elaborazione pare essersi protratta per un periodo ben più lungo di quanto non è avvenuto per le altre opere giovanili dell'autore. In una lettera del giugno 1915, Linati scrive infatti: «lavoro di continuo a ultimare un racconto provinciale, che, andando tutto bene, vorrei pubblicare quest'inverno. Ora sono tutto in questo lavoro che trascino innanzi da anni».<sup>11</sup> Nessun dubbio sembra possibile: il testo in questione è *Barbogeria*, l'unica opera del primo Linati a cui si può attribuire l'etichetta di «racconto provinciale».

La vicenda è riassumibile in poche parole. Adriano (Ottavio nella prima edizione), un giovane borghese, abituato alla vita mondana delle grandi città europee, è costretto – a causa della morte del padre, che ha dissipato gli averi familiari in speculazioni sbagliate – ad accettare l'incarico di sottosegretario di prefettura in una «cittadina di ventimila anime, capoluogo di Barbogeria» (nella quale è facile riconoscere Como). Dopo l'iniziale sgomento datogli dalla limitatezza della vita di provincia, Adriano trova in Brigida, moglie del farmacista suo padrone di casa, donna sensibile insoddisfatta della propria esistenza incolore, un'ideale compagna per condividere interessi e aspirazioni artistiche e spirituali. Finisce con l'innamorarsene, fino a proporre di cominciare insieme una nuova vita; ma la donna rifiuta di tradire il marito e sceglie pragmaticamente di mantenere le cose come stanno, limitando i rapporti con Adriano ad un'affettuosa amicizia.

Completamente avulsa dalla vicenda narrata è la lunga favola *Ilario l'uccellatore* (inventata dal protagonista per una bambina a cui lui e Brigida sono molto legati), che costituisce da sola il capitolo X del romanzo; obiettivamente difficile da capire è la sua funzione all'interno del romanzo.<sup>12</sup> L'intento di Linati sembrerebbe mettere in scena le difficoltà di diffusione della letteratura e dell'arte d'avanguardia, incomprensibili alle persone semplici: nella canzone dell'Uccello del Sole pare infatti adombrata la produzione poetica dei futuristi, mentre nelle creazioni di Tramonto è possibile riconoscere quelle forme di pittura che si sono affrancate dal realismo figurativo; in entrambi i casi l'atteggiamento del narratore appare favorevole alle nuove modalità espressive. La notte che distrugge violentemente la splendida tela di

---

'falotico' (il sottotitolo del racconto d'apertura della prima raccolta di racconti di Linati suona *Soliloquio di un falotico*; nelle opere di Manganelli la parola ritorna spesso): in tutt'e due i casi, l'aggettivo sembra attribuirsi non meno bene agli autori che ai personaggi da loro messi in scena.

<sup>9</sup> La brillante espressione si legge in una lettera oggi pubblicata in Carlo Linati-Emilio Cecchi, *Un carteggio*, a cura di Simone Dubrovic, Manziana, Vecchiarelli, 2012, p. 64.

<sup>10</sup> Per la storia editoriale rimando alla *Nota al testo*.

<sup>11</sup> Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 49.

<sup>12</sup> L'impressione è che sia «intercalata forse senz'altro preciso motivo che quello di trovare più libero respiro» (Giacomo Debenedetti, *Note su Linati*, «Primo Tempo», n° 4-5, 1922, pp. 136-42, a p. 140).

Tramonto può essere forse letta come allegoria della guerra, che sembra togliere spazio vitale all'arte, la quale però alla fine è destinata a risorgere non meno vigorosa di prima.

Pressoché privo di eventi, il romanzo è costituito per la gran parte dalle colorite descrizioni degli ambienti e delle consuetudini barboge e dalle conversazioni tra Adriano e Brigida. Nell'economia del romanzo, i due aspetti rivestono un'importanza sostanzialmente paritaria, cosicché satira di costume e racconto sentimentale finiscono nei fatti col bilanciarsi. Sarebbe sbagliato sottovalutare la prima componente, che peraltro è esibita sin dal titolo, in cui campeggia un'invenzione d'autore (*Barbogeria* è nome ovviamente creato a partire dall'aggettivo 'barbogio': designa quindi una città che è la quintessenza della vecchiaia e della noia). Nella prima parte del romanzo, domina il gusto per la descrizione di personaggi strampalati o grotteschi, raffigurati attraverso un lessico inconsueto, secondo un procedimento caro a Carlo Dossi, autore ammiratissimo da Linati, che se ne fa volentieri influenzare:

Tutto rosso di capelli e di pizzo aveva una faccia tagliata alla carolingia con una gran fronte buttata all'indietro e serpeggiata di rughe, e due folte sopracciglia a sesto acuto. (p. 80)

V'era, fra l'altre, una vecchia contessa decaduta, Donna Barbarina, che arrivava sempre dalla campagna su uno sgangerato calesse tirato da un burello tutto rappe e tigne, e che portava ancora il crinolino e la reticella e due cincinnoli a cavatappi che ballonzolavano intorno al viso pien di nobilescio sussiego [...]. (p. 94)

Un visetto grullo e scolorito sotto due bande di capelli lisciati su di un craniu da tordo, il casacchino color cilestro che ricopriva la svaporante gracilità di una personcina di zucchero, facevan di costui una sorta di emetico umano, modello di una futura umanità, quale, la Dio grazia, finiran col ridurla l'Igiene, la Disinfezione e simile chiappolerie umanitarie. (pp. 112-113)

Immerso in questo poco stimolante ambiente si trova a vivere il protagonista, il cui sofferto percorso umano e intellettuale costituisce la componente più originale del romanzo, secondo le intenzioni dell'autore. È utile rifarsi ad un brano di una lettera a Emilio Cecchi, nel quale Linati prova a spiegare i propri obiettivi. Totalmente alieno dai suoi interessi è proporre una narrazione ben costruita, con un intreccio elaborato, personaggi tratteggiati precisamente e dialoghi verosimili. Ciò che gli preme è offrire «il romanzo di un Temperamento»; pertanto sono completamente fuori strada coloro che «giudicano il *suo* libro come una novella qualsiasi del Da Verona»:

se l'ho chiamato romanzo, fu soltanto per opportunità editoriale, che, del resto, nulla era più lontano da me che il desiderio di mettere insieme un intreccio di casi più o meno interessanti da svagare gli ozi di un pubblico perbene. Io non ebbi altra intenzione che di offrire, nude e crude come io stesso le sentii e in parte vissi, e con semplicità di mezzi, le vicende di un temperamento agitato, di uno spirito inquieto, diverso, tra il realistico e il fantastico, il quale si trova mescolato a una serie di casi banalmente provinciali, e al contatto di una donna semplice e malinconica. A me nulla importa che questa donna e il marito di questa donna non siano fortemente delineati, e loro casi non decisivi, e le loro parole non tipiche [...], quello cui tengo è il disegno, il diagramma letterario di quest'anima agitata e scontenta, i suoi trasalimenti, le sue permalose inclinazioni, i suoi abbandoni, le sue arrabbiate, i suoi sproporzionati desideri di purezza, attraversati continuamente da malizie erotiche, e infine il bisogno di ridersi di tutto questo e di [...] fregarsene. Ora io questo credo proprio di averlo reso con forza di sincerità non comune; e credo anche, in alcune pagine (il mio lungo colloquio con Brigida) di essere arrivato a certe nude e coraggiose profondità che pochi in Italia

han toccato. Bisognava comprendere che quella banale vicenda di casi era soltanto un pretesto per lasciar scorrer sotto, in piena libertà, il fiume della sincerità. Il mio semmai vorrebb'essere il romanzo di un Temperamento: e se ne può trovare qualche precedente nel *Plaidoyer d'un fou* di Strindberg, nell'*Altalena delle antipatie* del Cantoni e un po' nell'*Autobiografia* dell'Alfieri.<sup>13</sup>

Probabilmente proprio la sensazione di non essere stato compreso spinge Linati ad aggiungere nella seconda versione un passo in cui viene proposta un'esplicita definizione del romanzo, concepito in aperta contrapposizione con le tendenze dominanti:

mentre i romanzieri sogliono raccontarci l'ascesa in potenza di un individuo nel mondo o nel suo ambiente io descriverei invece il suo impicciolirsi apparente, il suo adattarsi graduale a condizioni di esistenza più ridotte e modeste, ma con vantaggio, naturalmente, della sua crescita morale e spirituale e della sua verità umana. E potrei chiamare questo *il romanzo dell'adattabilità*. (p. 87)

E in effetti *Barbogeria* può essere letto precisamente come la descrizione del tentativo molto volontaristico del protagonista – vero e proprio *alter ego* dell'autore – di adattarsi alla vita che il destino gli ha assegnato, di venire a patti con la normalità borghese da cui istintivamente si sente del tutto alieno. Soprattutto nei primi capitoli, viene messo in scena quel dissidio tra un intellettuale ipersensibile e il conformismo imperante nel mondo del pacifico benessere che era già stato oggetto, in modi alquanto diversi tra loro, dei romanzi di due scrittori vociani come lo Slataper del *Mio Carso* e il Boine del *Peccato*. In modo forse fin troppo didascalico tale dissidio viene mostrato esplicitamente nel dialogo tra Adriano e il farmacista (o l'*aromatario*, come viene appellato con termine comicamente ampolloso), in cui anche attraverso l'irriducibile alterità del modo di esprimersi dei due uomini viene illustrata l'opposizione di due inconciliabili visioni del mondo (pp. 132-136). Se Adriano vola piuttosto alto nel suo appassionato argomentare (per es.: «Si tratta qui d'una questione che ha agitato ed agita molti nobilissimi spiriti. Discutiamo. Da idee generali sgorgherà il particolare suo bene»), il farmacista, che pure cerca di darsi un tono attraverso l'uso di qualche raffinatezza linguistica («nel somministrar pillole alla gente *militavi non sine gloria*»), trova rifugio soprattutto in rassicuranti frasi fatte, proverbi o esclamazioni popolareggianti («Le donne sono il male degli occhi»; «O poveretto me...»; «Apriti cielo!»). Si tratta del più tipico scontro tra le aspirazioni alla bellezza (che accomunano Adriano e Brigida) e l'impoetico senso pratico (a cui il farmacista ha consacrato l'esistenza), scontro che viene così riassunto dal protagonista: «qualche volta la scienza ha da cederla alla poesia».

Rispetto alla maggior parte degli scrittori suoi contemporanei, però, Linati tenta di indicare una soluzione assai diversa del dissidio tra l'intellettuale e il mondo: infatti Adriano, se all'inizio sembra manifestare una netta volontà di ripulsa per la vita gretta dei provinciali («E il disprezzo, l'avversione ch'io sempre avevo nutrito verso quella gente divennero in quell'istante sì forti in me da mutarsi in un senso di angosciosa rivolta», p. 73), col passare del tempo giunge a riconsiderare la sua visione delle cose, fino a provare una «simpatia sempre più affettuosa» (p. 87) per la

<sup>13</sup> Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 108.

tranquilla esistenza nella cittadina, la cui carenza di attrattive e di stimoli intellettuali è controbilanciata da una sincerità e una profondità nei rapporti umani sconosciuta alle «metropoli, dove tutto è furia e diluvio» (p. 88), tanto che solo nelle giornate passate in Barbogeria gli accade di riscoprire «il piacere di stare in mezzo agli uomini» (p. 88).

Per mezzo della vicenda di Adriano, Linati intende di fatto sconfessare le tendenze ideali perseguite nella sua gioventù. È stato affermato acutamente che *Barbogeria* costituisce il primo tentativo, dopo il *Lemmonio Boreo* di Soffici, «di sottoporre il decadentismo a un processo di superamento attraverso l'autodiagnosi e autocondanna».<sup>14</sup> Va però precisato che tale superamento viene perseguito, nei due romanzi, in modi di fatto opposti. Per Soffici – almeno ad interpretare le istanze del protagonista del romanzo come riflesso di quelle dell'autore, come nella fattispecie sembra lecito fare – la via d'uscita dalla sensibilità decadente è rappresentata dall'adesione ad un vitalismo di schietta marca prefascista, in cui domina il disprezzo per la debolezza altrui; al contrario, Linati punta sul tentativo di attingere una rinnovata armonia con la società e le persone.

L'autoanalisi del protagonista è affidata al colloquio-confessione che egli ha con Brigida nel momento in cui i due personaggi prendono coscienza di essere, «ciascuno per un suo verso, [...] due note egualmente fuor di chiave in questa musicaccia provinciale» (p. 120). Come s'è visto (nel passo della lettera a Cecchi citata in precedenza), Linati sembra considerare il brano come il più importante del romanzo, quello in particolare in cui più scopertamente emerge la componente autobiografica: inequivocabile in tal senso il fatto che egli lo definisca «*il mio* lungo colloquio con Brigida». In esso, si dichiara la vacuità della ricerca continua di sensazioni estreme, che procurano un'effimera impressione di libertà il cui scopo ultimo, di là dalle pose estetizzanti, è quello di ottenere «un modo spiccio per sottrarsi alle regole del vivere civile» (p. 125). Il punto più riuscito della confessione di Adriano è l'ironico ritratto di quegli intellettuali che perseguono, in modi in realtà affatto esteriori, la coincidenza di letteratura e vita:

I miei nuovi amici si fingevano tutti guasti di stomaco, affranti di membra, vittime di strani morbi spirituali: di più amavano pavoneggiarsi in camminature dinoccolate e farsi dei visi da angeli decaduti. La tragedia del Wilde era nell'aria, ed essi, sempre in busca di ricercatezze nuove, s'eran buttati ad imitarlo adattandosi le più ridicole invenzioni dello snobismo, che si conciliavano assai bene con le loro personcine invetriate e i loro visucci glabri. Affettavano un gusto particolare per la freddura e il quolibet e avevan per vezzo di glorificare la frivolezza, la pigrizia, la viltà e l'incoerenza. Insomma era lor costante premura di mostrare al mondo come il secolo morente avesse adunato in loro le più acri e delicate sfinitezze. (p. 126)

Alla luce di queste pagine appare priva di senso l'accusa espressa da Marco Marchi – in un intervento peraltro improntato a un tono da stroncatura militante poco comprensibile se applicato a un testo scritto molti decenni prima –, secondo il quale il protagonista si dimostra «non più all'altezza dei gloriosi colleghi plasmati anni prima

<sup>14</sup> Eurialo De Michelis, *Saggio su Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, p. 96.



dall'inintaccata sensibilità del mito decadentistico dannunziano».<sup>15</sup> Non si tratta di essere o no all'altezza: di quell'«inintaccata sensibilità» Linati vuole offrire la totale sconfessione, né più né meno. Si può apprezzare o no il modo in cui tale tendenza è perseguita, ma non riconoscerne l'esistenza porta inevitabilmente a travisare il senso del romanzo.

Il finale si presta a due interpretazioni diverse. Il fatto che nel suo «insopportabile perbenismo raziocinante» Brigida «da buona provinciale si rifiuta alle corruttrici *avances* del giovane» può far pensare, come sembra intendere Marchi,<sup>16</sup> ad un'affermazione senza appello di principi morali assai convenzionali (allo stesso modo, probabilmente, la pensava chi all'uscita del libro rimproverava a Linati «che la soluzione è sbagliata e bisognava finire con un abbracciamento»)<sup>17</sup> Ma è anche lecito immaginare che il rifiuto della donna abbia la funzione di smascherare lo scacco subito da Adriano nel suo tentativo di piena integrazione nella vita barbogia: se è valida questa lettura, come inclinerei a ritenere (anche tenendo presente il fatto che mai nelle sue opere Linati sembra gravato da scrupoli moralistici), il «romanzo dell'adattabilità» termina con la negazione dei propri stessi assunti, rivelandosi un po' meno schematico di quanto fino ad oggi lo si è giudicato.

Ce n'è abbastanza per individuare motivi di interesse che giustificano la riproposizione, a quasi cent'anni dalla prima stampa, di un romanzo poco letto e presto dimenticato:<sup>18</sup> nel vivace panorama della prosa degli anni Dieci, caratterizzato da molti tentativi di trovare una via d'uscita da una letterarietà tradizionale avvertita come ormai non più proponibile, può trovare un posto, magari defilato, anche *Barbogeria*. A Linati si deve riconoscere se non altro la ricerca di una soluzione originale al problema, affrontato da tanti scrittori, di definire una posizione dell'intellettuale nel mondo borghese.

Una caratteristica notevole di *Barbogeria*, come d'altronde di tutte le opere giovanili di Linati, è il forte espressivismo linguistico, ottenuto soprattutto per via lessicale, mescolando elementi di diversa provenienza. La prosa linatiana si iscrive senza dubbio in quella «funzione Gadda» individuata da Gianfranco Contini, che infatti sin

---

<sup>15</sup> Marco Marchi, *Un dimenticato romanzo di Linati*, «Paragone. Letteratura», XXVIII (1977), 334, pp. 70-87, a p. 74. Ivi si legge anche il seguente giudizio: «A peggiorare la situazione, nel discontinuo e strutturalmente inconsistente *Barbogeria* si affacciano per la prima volta quelle tendenze alla modernità in tutte le sue espressioni (anche le più viete e datate, rappresentative a livello canzonettistico del costume di un'epoca), di cui il Linati d'allora mostrava apertamente di subire il fascino, valutandole componente essenziale di una mondanità al passo, di tutto spavalidamente sicura fuorché nel tracciare netti confini fra ciò che fosse sciatteria e buon gusto, in nome di un'emancipazione a tutti i costi, di una vita da sublimare in tutti i suoi aspetti». È difficile capire a cosa si riferisca il critico, visto che in *Barbogeria* non c'è alcuna traccia degli elementi da lui descritti: sembra che Marchi faccia qui confusione col romanzo *Due* (a cui è dedicata la seconda parte del suo saggio), pubblicato oltre un decennio dopo, in cui in effetti l'adesione a certe forme di mondanità *à la page* è evidente. Il critico non sembra aver colto il fatto che i due testi mostrano tendenze antitetiche: schematizzando, si può dire che *Due* è uno dei testi più dannunziani di Linati, mentre *Barbogeria* è senza dubbio quello più antidannunziano. Peraltro, va detto che in quegli anni l'autore si mostra sempre molto diffidente verso quei «gravi postumi di dannunzite» riscontrabili a suo avviso in tanti scrittori (*Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, Milano, Treves, 1927, p. 37; il testo da cui cito è del 1919).

<sup>16</sup> *Un dimenticato romanzo di Linati*, cit., p. 74.

<sup>17</sup> Come lamenta l'autore nella lettera citata sopra (Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 107).

<sup>18</sup> Indicativo dello scarso interesse suscitato nella critica il fatto che, almeno stando alla bibliografia critica allestita da Arturo Della Torre, *Carlo Linati*, Como, Cairoli, 1972, *Barbogeria* non ha ricevuto alcuna recensione, caso unico nella produzione letteraria linatiana.

dal primo saggio sul Gran Lombardo ricordava tra i precedenti possibili proprio «la contaminazione espressiva tipica di Linati».<sup>19</sup> In particolare, all'interno di quella linea plurilinguista sono molti i punti di contatto con la scrittura degli scapigliati, e in particolare di Dossi, di cui anzi, come s'è già detto, Linati appare in buona misura debitore.<sup>20</sup> In un articolo dedicato a definire le principali componenti del lessico dossiano, egli offre una sintesi in buona misura applicabile anche alla propria prosa: «il Dossi si è attenuto a quattro gruppi d'innovazioni: e cioè a voci e modi di dire poco usati o tolti da scrittori classici minori, voci e modi di dire attinti al lombardo, voci e forme di dialetto toscano o fiorentino, voci e forme da lui create ex novo o rifoggiate».<sup>21</sup> In effetti nella scrittura di Linati ciò che più colpisce il lettore è senza dubbio la buona presenza di arcaismi rari, lombardismi, toscanismi, neoformazioni e risemantizzazioni (tutti elementi di cui si darà conto nel glossario).<sup>22</sup>

Va però detto che la preminenza, nelle pagine di *Barbogeria*, è assunta dalla componente della letterarietà tradizionale, pervasiva anche al livello grafico-fonetico e morfologico. Vanno notati almeno, oltre a singole varianti antiquate come *gittavano*, *immagine*, *maraviglioso*, *muscosi*, *queta*, *vitupero*, i seguenti fenomeni: le apocopi vocaliche in *anzian*, *cervel*, *chiaror*, *cozzon*, *uom*; i plurali in *-a* da neutri latini *castella* e *coltella*; l'accumulo di preposizioni *in + sul* (*in sull'uscio*, *in sulle prime*, *in sul primo amore*); le prime persone dell'imperfetto in *-a*: *aveva*, *cercava*, *credeva*, *degnava*, *diceva*, *doveva*, *guardava*, *imitava*, *immaginava*, *metteva*, *pensava*, *traeva*, *vedeva*; le ricorrenti forme verbali tronche *fe'* e *dié*.

Come spesso capita agli scrittori pluringuisti, le forme arcaizzanti possono peraltro alternarsi con i corrispettivi moderni, senza che sia possibile determinare di volta in volta i principi che guidano le singole scelte: ciò che pare soprintendere alla selezione delle forme è una forte esigenza di *variatio*. Del tutto assenti, invece, sono le strategie mimetiche: le forme libresche possono ricorrere allo stesso modo nel narrato e, del

<sup>19</sup> Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4. È da notare come la prosa linatiana, che pare fatta apposta per sollecitare l'attenzione degli storici della lingua, finora rimanga priva di ricognizioni mirate; unica eccezione, la cursoria analisi di alcuni testi degli anni Dieci, tra cui *Barbogeria*, offerta da Fabio Marri, *Manzoniani e no tra i prosatori lombardi*, «Italianistica», IX (1980), pp. 409-44 (pp. 438-44).

<sup>20</sup> Di una «linea Faldella-Dossi-Linati-Gadda» accenna Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 424, ripreso da Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 134.

<sup>21</sup> *Del Dossi e della lingua*, «Lingua nostra», I (1939), pp. 112-14, a p. 112. Anche per quanto riguarda il rapporto con il genere narrativo alcune considerazioni fatte da Linati su Dossi sembrano contenere elementi di autoanalisi: «Il bozzetto si confà talmente alla sua natura di scrittore frammentario che l'intera sua opera non risulterà alla fine che una grande raccolta di bozzetti, una gigantesca galleria di ritratti che balena, fuori dalle pareti livide e sanguigne, alla luce della sua satira. In realtà non c'era in Dossi la stoffa di un narratore di lunga lena. Egli era un osservatore acutissimo e scanzonato di tipi, di scene, di contegni e soprattutto di contraddizioni umane: nella prosa breve la sua indole d'impressionista e di satirico s'adagia assai meglio» (*Introduzione*, in Carlo Dossi, *Opere*, Milano, Garzanti, 1944, pp. V-XXI, alle pp. X-XI).

<sup>22</sup> Vale la pena di citare un passo di una lettera del 1918 in cui Linati afferma che la sua ricerca lessicale non è dovuta a «mania linguaiola», ma è un riflesso della sua «ansia di rendere con le parole più fini e precise la sottilità e la pienezza della sua sensazione su quel dato, inosservato fenomeno di natura o di spirito» (Nicoletta Trotta, *Due lettere di Carlo Linati a Cesare Angelini*, «Autografo», XIII, 1997, pp. 98-106, a p. 98). D'altronde, nella sua lettura anche il plurilinguismo dossiano è scevro da ogni ostentazione: «egli rimane pur sempre, dopo il Manzoni, lo scrittore lombardo che riuscì a maneggiare lo strumento dello stile con maggior delicatezza, arguzia, interiorità, gusto di tradizione, brevità e splendore. Converterà non dimenticarlo in questi tempi di effettacci da baraccone» (*Sulle orme di Renzo*, cit., p. 38).

tutto antirealisticamente, nei dialoghi.<sup>23</sup> Frequenti anche gli aulicismi lessicali, per i quali si rinvia al glossario.

Rimandano allo stesso tempo alla lingua letteraria e al toscano parlato le forme che rispettano la norma del dittongo mobile come *bonasera*, *cocendo*, *quotidiano*, *moveva*, *riscoteva*, *risonava*, *scoteva/-evano/-ndo*, *sonò/-ate*, *svotate* (mentre in netta controtendenza appare *tuonante*, dato che la forma di gran lunga più comune è *tonante*); stesso discorso per le apocopi postvocaliche nelle preposizioni *de'*, *co'*, *ne'*. Schiettamente toscani i monottonghi di *bono*, *coprifoco*, *foco*, *nova*, *poveromo*, *ripercotersi*, *vòto* 'vuoto'.

Rientrano nelle consuetudini della parlata toscana anche gli alterati, tipico ingrediente delle scritture espressiviste che spesseggia nelle pagine linatiane: *borgaccio*, *castanello* 'piccolo castagno', *cittaduzza*, *coloracci*, *craniuizzo*, *drammaccio*, *luccioletta*, *musicaccia*, *nobilastro*, *provincialetta*, *scienzarella*, *spezialuzzo*. Non mancano forme che presentano un doppio suffisso: *calduccino*, *campettini*, *casuccine*, *frasettine*, *qualcosellina*, *testarellina*.

Importante nella prosa linatiana, in *Barbogeria* come in molte altre opere non solo giovanili, è il contingente dei forestierismi non adattati; spesseggiano nella fattispecie i francesismi, molti dei quali relativi ad aspetti del bel mondo: *casinos*, *cocotte*, *danseuse*, *ménage*, *soirées*, *viveur*. Si tratta peraltro di un fattore di innovazione rispetto alla prosa di Dossi (in cui le parole di origine straniera non mancano, ma sono per lo più italianizzate),<sup>24</sup> e allo stesso tempo un punto di contatto con quanto farà poi Gadda. Oltre che attraverso singole parole o locuzioni, il francese può comparire in citazioni letterarie: ad essere ripresi sono la celebre sentenza rabeleisaiana che costituisce il titolo del primo capitolo (*Adieu paniers, vendanges sont faites*), la quartina di Rimbaud recitata da Adriano a sé stesso alla fine del cap. V («Oisive jeunesse / à tout asservie / par délicatesse / j'ai perdu ma vie», p. 130) e l'incipit del *Contrat social* di Rousseau portato dallo stesso a sostegno delle sue tesi («L'homme est né libre [...] et il est partout dans les fers...», p. 133). Un'unica citazione dallo spagnolo, tratta da un'antica preghiera, è usata come titolo del capitolo V (*Defenda [sic] me Dios de my*).

Piuttosto sfruttato è anche il latino, che si manifesta, oltretutto nei tecnicismi della farmacologia, soprattutto attraverso modi di dire comuni nel linguaggio colto, utilizzati dai personaggi principali: *Digitus diaboli est hic, summum jus summa injuria* (Adriano); *hic incipit solitudo* (Brigida); *ergo bibamus, militavi non sine gloria, Quod dixi dixi* (il farmacista). Il titolo del capitolo III (*Inmisit in rete pedes suos, tenebitur planta illius laqueo*), fonde due passi del *Libro di Giobbe* secondo la Vulgata.

Nei primi capitoli, quando vengono descritte le attività di Adriano, compaiono numerosi elementi propri del lessico della burocrazia e, più in generale, del mondo

<sup>23</sup> Ciò che sarà alla base del giudizio di Debenedetti, *Note su Linati*, cit., p. 140, secondo il quale nel romanzo bene spesso i personaggi «discutono e teorizzano sulle cose più disparate e lontane con parole terribilmente da libro stampato».

<sup>24</sup> Come si evince dalla documentazione di Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2008, passim. Episodicamente forestierismi adattati, come *redingotta*, compaiono anche nella prosa di Linati.

del lavoro, la cui funzione è certamente quella di evocare realisticamente la poca attrattiva che una vita impiegatizia può avere per un animo votato alle altezze dello spirito e dell'intelletto: *annualità, attergato, Capo Movimento, casa madre, incarto, manifatturiero, novità farmaceutica, prefettizio, sottosegretario di Prefettura, succursale*.

La tendenza ad attingere da registri diversi è percepibile non solo nel lessico, ma anche nella sintassi, in cui si riscontra una continua alternanza di giri di frase molto letterariamente impostati e ammiccamenti al parlato. Alla tradizione si rifanno, tra gli altri, moduli come il participio presente usato con pieno valore verbale: «certe bramosie di pace e di purezza invano anelanti la luce» (p. 78); «vecchiarelle [...] recanti faldiglie» (p. 89); «vasi di maiolica [...] recanti [...] i nomi più leggendari della Farmacopea» (p. 146); «nell'alte bustine scendenti fino all'inguine» (p. 148); il participio passato accordato con l'oggetto: «quella sorta di dormiveglia che la soavità dell'argomento e la stanchezza del ricordare m'avevan cacciata indosso» (p. 105); «le ho sempre lasciata tutta la libertà che desidera» (p. 133); «in un paio di mesi le avrò restituita la sua Brigida bell'e sanata» (pp. 143-144); «Egli aveva incominciata una gran tela» (p. 194); il gerundio assoluto: «un giorno, trovandomi io in una città del Nord per non so quale affare di gonnella, è colto d'apoplezia» (p. 76); «Fu così che, avendo lo spirito raggiunto la calma e la leggerezza, potei riprendere le mie osservazioni» (p. 92); «Essendo io diventato adunque l'indispensabile confidente di queste donne, avevano esse campo a mostrarmi nella più trasparente freschezza delle loro anime» (p. 96).

Sul versante opposto, al modello di certe pagine dei *Promessi sposi*,<sup>25</sup> ma anche all'influenza di Dossi, nella cui prosa Linati coglie la propensione a «sveltire la lingua accostandola al popolo»,<sup>26</sup> si dovranno certe disinvolte costruzioni di frasi come le seguenti: «sposine che per essere assai leggiadre e briose, senz'altro, deliberai di prenderle a soggetto delle mie osservazioni» (pp. 94-95); «pei poeti non è umanità gli si confaccia» (p. 141); «Ed io che sino allora non v'era moda che mi quadrasse» (p. 153); «i segni di una razza pura che stupiva ritrovarli fra quell'ombre» (p. 165); «quello che voi impiegate una ventina di lettere ad esprimere a lui gliene bastano due» (p. 189); «La gran vallata che andava a dar di capo contro i balzi di settentrione l'aveste veduta con che povero e scolorito riso rispondeva alle sue furiose carezze!» (p. 220).

Nel romanzo è in effetti molto viva la ricerca di un tono conversevole, perseguita soprattutto attraverso l'intenso sfruttamento delle risorse della fraseologia, di cui qui si riporta solo una parziale esemplificazione: «come Dio voleva» (p. 71); «Alla malora i biechi pensieri!» (p. 72); «già sapevo dove dar di capo» (p. 74); «Non il becco di un quattrino» (p. 78); «Necessità mi stava alle calcagna» (p. 77); «mi riduco

<sup>25</sup> Come rileva Marri, *Manzoniani e no*, cit. p. 443. Non deve sorprendere il fatto che uno scrittore espressivista possa avere tra i suoi punti di riferimento stilistico la scrittura di Manzoni: come sintetizzato magistralmente da Contini, «egli introduceva per via di sillogismi un sistema nomenclatorio e formale neutro nell'intenzione, speciale ed eccezionale nel fatto, che per la media dei suoi connazionali tornava a intaccarsi di un'affettazione differenziativa. Da Manzoni, insomma, uscì paradossalmente un'autorizzazione al "ribobolo" (nel senso gaddiano)» (*Quarant'anni* cit., p. 30; ivi si nota che «una qualche autorizzazione manzoniana» è certamente attiva nella prosa di Dossi).

<sup>26</sup> *Del Dossi e della lingua*, cit., p. 114.

così a mal partito» (p. 77); «alla fin delle fini» (p. 87); «Non credo un'acca alle tue parole» (p. 91); «tra il lusco e il brusco» (p. 95); «non la cederei per tutto loro del mondo» (p. 99); «sciarade per chi vuol rompersi il capo» (p. 111); «Bell'affare davvero!» (p. 111); «Bazza a chi tocca!» (p. 112); «cominciavo a sudar per quattro» (p. 116); «stare un po' coi frati un po' col diavolo» (p. 132); «feci buon viso a cattiva sorte» (p. 137).

Stesso scopo hanno alcuni costrutti tipicamente toscaneggianti, come l'uso di una forma verbale impersonale in luogo della prima persona plurale, per cui basti citare l'accumulo nella prima pagina del romanzo: «Montai sull'omnibus e si partì / Si fece una scesa, si passò un ponte, si valicò una barriera, si rotolò parecchio per alcune viuzze tortuose; infine s'entrò sotto un androne e ci si fermò in mezzo a un cortiletto» (p. 72); o la perifrasi 'avere a' + infinito nel significato di 'dovere': «presto ebbi a disilludermi» (p. 125); «Mi pare che quest'aria purificata m'abbia a levar di dosso la ruggine» (p. 157); «reputammo giusto e decoroso che l'autorità maritale abbia a trionfare in tutta la sua maestà» (p. 209).

Tirando le somme, si può dire che in *Barbogeria* Linati si mostra costantemente alla ricerca di soluzioni che gli permettano di evitare di arrendersi alla medietà linguistica; verso quest'ultima, anche negli anni in cui la carica sperimentale della sua scrittura diminuisce sensibilmente, l'autore prova sempre un netto senso di estraneità. Il problema principale della narrativa italiana gli sembra la tendenza a sacrificare le ragioni dello stile sull'altare di una leggibilità a tutti i costi: «A furia di voler farsi capire subito e da tutti si è venuto a questo che romanzieri e novellieri scrivono tutti all'istesso modo, in una prosa sciatta ed eguale, redatta sopra un modulo comune, senza alcun rilievo né densità: una specie di ricettario di parole comuni e di periodi a prestabilita cadenza».<sup>27</sup> Difficile non vedere come tale diagnosi, ineccepibile nel momento in cui è stata formulata, si potrebbe pacificamente ripetere oggi di fronte a buona parte della produzione narrativa che affolla le librerie. Pare allora quanto mai opportuno valorizzare quegli scrittori che non rinunciano a lavorare sulla forma; allo stesso modo vale la pena di recuperare dall'oblio certe opere del passato in cui sia viva la tensione stilistica, tra cui senza dubbio si può inscrivere *Barbogeria*.

---

<sup>27</sup> Ibid.

Simona Scattina

Lampedusa, luogo dell'anima,  
nell'immaginario letterario e teatrale di Davide Enia

Performer, scrittori, artisti, cineasti negli ultimi anni hanno dedicato sempre più attenzioni al tema delle migrazioni, una questione che ha già inevitabilmente ridisegnato i confini della nostra cultura e gli spazi della politica e dell'etica.<sup>1</sup> Come ha sottolineato recentemente Donatella Di Cesare<sup>2</sup> si tratta di una trasformazione che esige nuovi paradigmi che portino ad intendere il concetto di migrazione come un atto esistenziale politico il cui diritto deve essere ancora riconosciuto affinché si possa vincere la sfida del nuovo millennio, quella della coabitazione. Gli artisti consegnano *reportage* immediati e sempre più necessari. Si pensi a *Carne y Arena* di Alejandro González Iñárritu, opera multi-narrativa che rivive le fasi del viaggio di alcuni rifugiati, o alle installazioni di Ai Weiwei – per esempio quella dei gommoni arancioni incastonati nelle finestre di Palazzo Strozzi a Firenze in occasione della sua ultima mostra in Italia. E ancora film come *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi o *L'insulto* di Ziad Doueiri, il primo un lucido documentario che entra nei ritmi di un microcosmo a cui si vuole rendere una testimonianza assolutamente onesta, il secondo un *courtroom movie* in cui la vicenda individuale diviene universale (ricordiamo anche il documentario *LampeduSani* di Costanza Quatriglio con Erri De Luca, 2014). O ancora romanzi come *Voci del verbo andare* di Jenny Erpenbeck (Sellerio 2016), *Appunti per un naufragio* di Davide Enia (Sellerio, 2017) e il più recente *Partire. Un'odissea clandestina* di Bruno Le Dantec e Mahumud Traorè (Baldini & Castoldi 2018), tutti prodotti caratterizzati da una forte carica testimoniale. Le opere citate, accomunate dalla volontà di sottrarsi ad ogni concettualismo, svelano i lati più oscuri del presente, talvolta spettacolarizzandoli ed estetizzandoli, giungendo a delineare i contorni di una geografia poetica plurale. Suggestiscono una consapevolezza diversa della condizione umana ed esistenziale dei profughi che vengono osservati dall'interno così da poter comprendere le loro disperazioni, le loro ansie, le loro paure. Opere che pur muovendosi in campi diversi concorrono insieme nell'abbattimento dei muri reali e psicologici che ci difendono affinché ci si interroghi sul destino migrante che è proprio di ogni individuo. Il teatro, in questo quadro, assurge sicuramente a luogo rappresentativo della realtà sociale e così negli ultimi anni si è registrato un considerevole incremento di drammaturgie e messinscene dedicate al tema dell'immigrazione. La riflessione sullo

<sup>1</sup> Cfr. Maria Bonaria Urban, Ronald de Rooy, Ineke Vedder, Mauro Scorretti (a cura di), *Le frontiere del sud. Culture e lingue a contatto*, Cagliari, CUEC Editrice, 2011.

<sup>2</sup> Cfr. Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Per una filosofia della migrazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

straniero<sup>3</sup>, l'altro da sé, è un nodo complesso e il punto di vista del teatro su questo argomento diventa decisivo perché mostra le infinite declinazioni dello spazio dell'alterità come evidenzia Marco De Marinis nel volume *Il teatro dell'altro*,<sup>4</sup> in cui la differenza viene riconsiderata come chiave di (ri)lettura delle scoperte dell'antropologia teatrale.

Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e del già noto ma come confronto con l'alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore.<sup>5</sup>

La grande questione posta dal filone del teatro del Novecento teso a considerare il lavoro dell'attore su se stesso il fine e non il mezzo, è se il teatro possa aiutare a salvare e/o salvarsi.

Del resto, il naufragio con spettatore che nel 1611 Shakespeare porta in scena con *The Tempest* rappresenta già uno spartiacque per la storia del teatro perché mostra l'incanto di una chimera.<sup>6</sup> Oggi la scena si fa luogo in cui l'io e l'altro si confrontano producendo qualcosa che sostiene e al contempo supera le differenze.<sup>7</sup> Spettacoli come *Acqua di colonia* della coppia Elvira Frosini Daniele Timpano, o *Thioro, un cappuccetto rosso senegalese* di Alessandro Argani, sono solo alcuni esempi di un linguaggio che cerca comunque, nonostante le ritrosie del pubblico, di ridare senso alle parole 'accoglienza', 'ascolto', 'integrazione', e che diviene spazio di difesa della civiltà. Ricordiamo anche l'attività condotta dal Teatro delle Albe di Ermanna Montanari e Marco Martinelli in una scuola del Kenia con la messa in scena dei frammenti dell'inferno dantesco o lo spettacolo *Rumore di acque*, testo sui migranti che fa parte del trittico del Teatro delle Albe Ravenna-Mazara 2010, progetto nato da una sollecitazione di Ravenna Festival, che ha invitato la compagnia a conoscere e incontrare la realtà di Mazara del Vallo, «città singolare per il suo intreccio di etnie, dove un cittadino su dieci è di nazionalità tunisina, frutto di un'immigrazione iniziata alla fine degli anni '60, ma con echi molto più antichi».<sup>8</sup> Non possiamo non citare poi la *Trilogia del naufragio* della drammaturga palermitana Lina Prosa, percorso doloroso nel dramma migratorio in forma di teatro epico, con un linguaggio

<sup>3</sup> Nell'etimo di 'straniero' spicca la presenza di una preposizione relativa allo spazio, che designa la qualità 'essere fuori', l'esteriorità di una persona o di una cosa. La spazialità implica l'assunzione di un'angolazione prospettica a partire dalla quale si possa decidere dell'appartenenza a un dentro o a un fuori dell'entità designata dal discorso. Cfr. Umberto Curi, *Lo straniero*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

<sup>4</sup> Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

<sup>5</sup> Ivi, p. 11.

<sup>6</sup> A tal proposito si legga il numero della rivista Engramma dedicato all'anniversario dell'opera *The Tempest* di William Shakespeare: *Those are pearls that were his eyes. Storie di naufraghi e di migranti, nell'anniversario di The Tempest di William Shakespeare 1 novembre 1611*, in «Engramma», n. 94, novembre 2011, [http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos\\_goto.php?issue=94](http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=94)

<sup>7</sup> Ricordiamo anche le tante iniziative ministeriali e private come «MigrArti», «Acting Together # WithRefugees 2» che ci restituiscono la consapevolezza che il teatro può abbattere barriere e aprirsi nei confronti dell'altro.

<sup>8</sup> Nota tratta dal sito della Compagnia <http://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=15>

evocativo e poetico capace di trasformare la cronaca in mito assoluto.<sup>9</sup> Di fronte alla nostra coscienza siamo posti davanti a una scelta che ci impone di non dimenticare nuovamente. In questo modo La vicenda scenica va oltre la contingenza storica e sociale per assumere i caratteri ben più generali di esperienza estetica, quasi metafisica per il suo voler affondare nelle radici stesse della nostra più intima e condivisa coscienza.

Nella stessa direzione procede uno dei lavori più intensi di questa stagione teatrale: *L'abisso* dell'attore, drammaturgo e scrittore palermitano Davide Enia. Un lavoro in due tappe (letteraria e teatrale), frutto di un'esperienza in presa diretta, dei viaggi compiuti a Lampedusa, degli sbarchi vissuti in prima persona o raccolti sotto forma di testimonianza, del difficile rapporto tra padre e figlio, del dualismo vita-morte. Focus del presente contributo sarà l'analisi di questo doppio testo a partire dalla specificità dei codici coinvolti: letterario (*Appunti per un naufragio*, 2017)<sup>10</sup> e affabulante (*L'abisso*, 2018).

### *Lampedusa negli Appunti di Enia*

Enia, *golden boy* della «primavera siciliana» (come in passato ha avuto modo di definirlo Franco Quadri),<sup>11</sup> è uno dei massimi rappresentanti della cosiddetta seconda generazione di Teatro di narrazione,<sup>12</sup> quel fenomeno che a partire dagli anni novanta del Novecento ha smosso le coscienze degli spettatori toccando ferite aperte della nostra Storia.

Da anni ci ha ormai abituato a un percorso artistico fertile e trasversale, fatto di teatro (*Italia-Brasile 3 a 2*, del 2002, *Maggio '43* del 2003, *I capitoli dell'infanzia* del 2007), di programmi radiofonici (*Rembò*, inchiesta in 15 puntate del 2005), di regie liriche (*L'oca del Cairo*, musica di Mozart) e di romanzi. Ha sempre avuto l'ambizione di creare racconti epici lavorando su un immaginario comune e condiviso con il pubblico.<sup>13</sup>

<sup>9</sup> I tre spettacoli, *Lampedusa beach*, *Lampedusa snow* e *Lampedusa way* sono raccolti nel volume Lina Prosa, *Trilogia del naufragio*, Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2013.

<sup>10</sup> Oggi disponibile anche nella versione in audiolibro delle edizioni Emons.

<sup>11</sup> Cfr. Franco Quadri, *Eniade*, in Davide Enia, *Teatro*, Roma, Ubulibri, 2005.

<sup>12</sup> Sull'argomento si vedano: Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005 e Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Genova, Zona Editrice, 2009.

<sup>13</sup> *Italia-Brasile 3 a 2* racconta attraverso una lente deformante un interno popolare palermitano che si intreccia con gli eventi calcistici di una vittoria inaspettata. La famiglia di Enia fa sorridere perché è il ritratto di ogni famiglia italiana, è il ritratto del nostro Paese, descritto con un'ironia e una vitalità sorprendenti. *Maggio '43* narra la violenza del bombardamento della seconda guerra mondiale che provoca, in meno di venti minuti, la distruzione di gran parte del centro storico di Palermo e più di 1.500 vittime. Enia rievoca le immagini di devastazione e disperazione di quei giorni, legandole alla narrazione di Gioacchino, dodicenne testimone di un orrore che è simile a quello che si vive oggi. *I capitoli dell'infanzia* ripercorrono l'iniziazione sentimentale di un ragazzo di periferia e la tragica parabola di uno dei tanti *carusi* sfruttati nelle miniere di zolfo. Cfr. Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2*, Palermo, Sellerio, 2010; Id., *Maggio '43*, Palermo, Sellerio, 2013, Id. *I Capitoli dell'infanzia*, Roma, Fandango Libri, 2009.



Lasciato per un lungo intervallo di tempo il teatro, ha dimostrato di essere un romanziere maturo grazie alla sua capacità di unire l'attenzione per la Storia generale a quella per le storie dei singoli personaggi.<sup>14</sup>

In *Appunti per un naufragio* la realtà osservata e raccontata rivendica un pedaggio da pagare: il recupero corale di tanti destini che voce dopo voce, racconto dopo racconto, compongono l'affresco di un'isola che vive in un'emergenza continua incontra lo scavo interiore della propria vita in un momento critico. Enia, naufrago fra i naufraghi, di fronte al mare di Lampedusa è accompagnato dalla sua vicenda personale ma deve anche fare i conti con la frustrazione di chi è testimone impotente di fronte a quello che sta accadendo. Ora usando gli strumenti del racconto finzionale ora quelli del *reportage*, ci riconsegna sentimenti di dolore e rabbia che affiorano dinanzi alla grande tragedia contemporanea del Mediterraneo.

Già il titolo, di pasoliniana memoria<sup>15</sup>, denuncia l'impossibile forma-romanzo e racchiude il fallimento della parola nel raccontare un tempo presente per cui è possibile tracciare solo degli appunti, piccole tessere non sempre ordinate, che una volta unite sono in grado di riconsegnarci un disegno più grande.

Nel momento in cui decide di narrare questo presente Enia sceglie di farsi accompagnare dal padre:

«Papà, che fai i primi di novembre?». Da quando era andato in pensione, aveva scoperto la passione per la fotografia avevo pensato che gli sarebbe piaciuto fotografare Lampedusa. Glielo domandati per telefono certo del suo diniego, e attesi, perché è così che funziona quando si parla con un padre meridionale: deve esserci un'ampia parentesi di silenzio prima di una risposta, di una qualsiasi risposta. È una necessità, causa di forza maggiore. E infatti, dopo secondi lunghi e snervanti, finalmente la voce di papà risuonò all'altro capo della linea. [...] «E quanto ci fermiamo?». «Cinque, sei giorni al massimo». «E dove stiamo?». «Dove vado sempre: dalla mia amica Paola. Ha un B&B. Camere separate». Immaginavo mio padre vagare per una stanza infinita, senza angoli né pareti. «Posso pagare col bancomat?». «Papà, no. Ma puoi sempre fare un bonifico da casa prima di partire». Ancora silenzio, ma stavolta di una qualità diversa: si poteva sentire il suono degli ingranaggi che scorrevano, i ragionamenti portati allo stremo, i dilemmi finalmente risolti. «Allora mi porto i contanti». «Amunì, quindi vieni?». «Sì». La risposta arrivò a tappo. Non ero preparato.<sup>16</sup>

Il passo successivo è quello di costruire una rete di contatti tramite gli amici Paola e Melo, le persone di Lampedusa con cui parla, tra cui i sopravvissuti, e chi prende parte alle procedure di soccorso (marinai, comandanti, medici, volontari). Registra tutto per garantire il rispetto e l'esattezza di ciò che gli viene raccontato, e poiché secondo lui è importante capire di chi è la mano che scrive e l'occhio che osserva, decide che accanto alla Storia universale dovrà anche raccontare quella personale del rapporto con il padre, del cancro dello zio Beppe, narrazioni che finiscono con l'entrare nelle pieghe del romanzo. Ricerca, su suggerimento del padre, un naufragio

<sup>14</sup> Lo si nota già nel suo romanzo d'esordio *Così in terra*, Milano, Dalai, 2010, storia di pugili nella Palermo tra il 1942 e il 1992, libro in cui le varie storie in esso presenti si alternano come fossero le scene di un'opera teatrale e in cui il pugilato diviene metafora della lotta per la sopravvivenza. A questo romanzo ha fatto seguito *Uomini e pecore*, Torino, EDT, 2014, in cui un ragazzo, passando attraverso la guerra e le ricette della cucina tradizionale romana, trova l'amore.

<sup>15</sup> *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), taccuino d'immagini in movimento, costituisce l'ultimo assemblaggio sperimentale pasoliniano sul materiale raccolto durante due soggiorni in Uganda e Tanzania per creare uno dei più importanti documenti di cinema in Africa.

<sup>16</sup> Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 40-42.

personale, intimo, per indagarlo al fine di comprendere in che modo si sia sopravvissuti ad esso.

[...] Forse, quello che si dovrebbe fare è cercare qualche situazione analoga alla situazione di disperazione delle persone che sbarcano, provando ad avvicinarsi così alla comprensione di ciò che accade, se esiste mai al mondo una analogia possibile che possa aiutare a capire quel senso di smarrimento che ho ravvisato in loro. Per esempio, penso a ciò che per ora sta vivendo lo zio Beppe, con la comparsa di un linfoma, dopo che avevamo già sconfitto un cancro anni fa... non so se mi riesco a spiegare... parlo di quelle situazioni in cui uno griderebbe: "Ma che debbo fare?" E non ottiene risposta.<sup>17</sup>

Così, nel tentativo di elaborare quanto scopre a Lampedusa, assistendo al primo approdo della sua vita (non usa mai il termine 'sbarco', in quanto le imbarcazioni sono intercettate al largo e scortate fino in porto), e relazionandosi con i primi attori della Storia, si trova a scrivere di sé. Le linee narrative (lutto pubblico e dolore privato) si intrecciano ed ecco che il testo prende forma divenendo allo stesso tempo testimonianza storica e percorso esistenziale che può e deve riguardare tutti noi. Quello di Enia è un lavoro profondo e di superficie allo stesso tempo. Un lavoro di ricerca che nasce da una spinta a voler conoscere meglio una geografia che gli appartiene o alla quale si vuole avvicinare. In una vecchia intervista che concedeva a Gerardo Guccini, l'attore dichiarava: «La verità non appartiene all'essere umano in genere, che vive in condizioni di assoluta precarietà e soggettività; a maggior ragione, la verità non è nemmeno propria alla drammaturgia, che cerca sì una verità, ma una verità emotiva».<sup>18</sup> Il suo può dirsi allora un tentativo di mappare il mondo, di dar forma ad una geografia emozionale che trasforma il luogo che osserva, e ciò gli si rivela possibile solo nel momento in cui coinvolge se stesso nel processo di scrittura. A tal proposito è interessante la costruzione narrativa di Enia che procede per analessi dell'io narrante, cercando di riempire così le lacune presenti nelle informazioni che si hanno su alcuni fatti cruciali. *Appunti* va dalle tante testimonianze raccolte durante i continui viaggi a Lampedusa (con o senza il padre), alle telefonate fatte allo zio Beppe, fino ai ricordi di Davidù picciruddu (la pesca del polpo, la partita di pallone, il battesimo a pane e panelle). Se la parola fallisce, perché non può contenere tutto ciò che accade a Lampedusa, ecco che a colmare questi limiti interviene anche il dialetto siciliano, e non potrebbe essere altrimenti visto che l'isola è considerata dal Nostro un'estensione culturale di Palermo, una frontiera del suo linguaggio (i lampedusani parlano un dialetto a metà tra agrigentino e palermitano).

Avevo sentito per la prima volta il nome di Lampedusa da picciriddo. [...] In quel periodo sviluppai il concetto di «isola di isola». Noi eravamo la Sicilia, e Lampedusa, pur mantenendo la peculiarità propria delle isole, la solitudine data dall'essere circondanti dal mare, ne era un frammento, un satellite lontano che gravita nell'orbita della casa madre, come le Eolie, come le Egadi, come faraglioni di Scopello. Isola di isola.

<sup>17</sup> Ivi, p. 57.

<sup>18</sup> Gerardo Guccini, *La narrazione e le sue ombre, Conversazione con Davide Enia*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, dicembre 2005, p. 5.

Mia madre poi lo aveva confermato: a Lampedusa parlavano la nostra stessa lingua, mangiavano i nostri cibi, usavano le nostre stesse male parole.<sup>19</sup>

Quel dialetto, «lingua dell'urgenza»<sup>20</sup> di cui si possono apprezzare anche i silenzi, abbassa ogni tipo di barriera e consente agli interlocutori incontrati da Enia di potersi esprimere liberamente, di nominare i fatti con immediatezza, di ritrovarsi nel medesimo vocabolario sentimentale. Mancano invece nel testo le testimonianze di migranti che il Nostro ha scelto di non trascrivere. E questo perché le trascrizioni sarebbero state in inglese o in francese, una lingua che non era né la loro né quella di Enia, una lingua terza che rendeva impossibile nominare con precisione il trauma. Sullo sfondo c'è sempre Lampedusa. L'isola della tragedia del 3 ottobre 2013 di cui Enia parla solo nella terza parte del romanzo, sottolineando un'altra volta come manchi ancora, per raccontare questa Storia, la visione più importante, di coloro che arrivano e non hanno ancora elaborato il trauma.

Nascerà una epica di Lampedusa. Sono centinaia di migliaia le persone transitate dall'isola. A oggi, manca ancora un tassello nel mosaico di questo presente, ed è proprio la storia di chi migra. Le nostre parole non riescono a cogliere appieno la loro verità. Possiamo nominare la frontiera, il momento dell'incontro, mostrare i corpi dei vivi e dei morti nei documentari. Le nostre parole possono raccontare di mari che curano e di mani che innalzano fili spinati. Ma la storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla, coloro che sono partiti e, pagando un prezzo inimmaginabile, sono approdati in questi lidi. Ci vorranno anni. È solo una questione di tempo, ma saranno loro a spiegarci gli itinerari e i desideri, a dirci i nomi delle persone trucidate nel deserto dai trafficanti d'uomini e la quantità di stupri che può subire una ragazza in ventiquattro ore. Saranno loro a spiegarci l'esatto prezzo di una vita in quelle latitudini in Libia e delle botte prese a ogni ora del giorno e della notte, della visione improvvisa del mare dopo giorni di marcia forzata e del silenzio che si impone quando s'alza lo scirocco e si è in cinquecento in un peschereccio di venti metri che sta imbarcando acqua da ore. Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo il sogno di una vita migliore. E saranno loro a spiegarci cosa è diventata l'Europa e a mostrarci, come uno specchio, chi siamo diventati noi».<sup>21</sup>

In questo, come in ogni suo lavoro, il Nostro chiede implicitamente al lettore, o allo spettatore, nel caso del teatro, di lavorare assieme a lui. È il lettore, se vuole, a ricostruire per sé la mappa del narrato, a ordinare la cronologia degli eventi, a riunire i tasselli per porsi delle domande, sapendo già in principio di dover rinunciare alle certezze delle risposte.

Il romanzo si chiude con la morte di uno dei protagonisti, l'amato zio Beppe al quale è affidato un messaggio carico di futuro e di speranza:

Avevo un rammarico, quello di non aver nuotato con lo zio nel mare dell'isola. Gli lessi questo appunto che mi ero annotato. Lampedusa, da *lepas*, lo scoglio che scortica, eroso dalla furia degli elementi, che resiste e conferma una presenza, anche solitaria, nella smisurata vastità del mare aperto. Oppure, Lampedusa da *lampas*, la fiaccola che risplende nel buio, luce che sconfigge lo scuro. «Che dici, lo aggiungo al romanzo, zio?». «Sì, mettilo alla fine, è bello concludere con la luce e con la resistenza».<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Ivi, p. 83.

<sup>20</sup> Camilla Tagliabue, *Enia "Anche per i naufraghi la migliore parola è quella che non si pronuncia"*, in «Il fatto quotidiano», 12 ottobre 2018, p. 21.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 145-146.

<sup>22</sup> Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, cit., p. 210.

*Lampedusa ne L'Abisso di Enia*

Lo spettacolo *L'abisso*,<sup>23</sup> nato da una costola di *Appunti per un naufragio*, è stato preceduto dai *reading* promozionali del libro e da una vera e propria prova aperta dal titolo *Scene dalla frontiera*, presentata in prima nazionale al Teatro Argentina di Roma, nel settembre 2017, nell'ambito del progetto «Ritratto di una Nazione - L'Italia al lavoro», a cura di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri.

Nel solco del teatro civile *L'abisso* racconta storie che conosciamo già (o crediamo di conoscere): gli sbarchi, la tragedia delle traversate, i recuperi dei gommoni, i lager libici, gli stupri, senza pretendere di trovare soluzioni, eppure lo spettacolo funziona non perché ricostruisce un fatto con un'indagine accurata – come accadeva ad esempio col *Vajont* di Marco Paolini – ma perché è estraneo a ogni retorica a cui ci siamo assuefatti in questi anni.<sup>24</sup>

Enia, grazie alla sua «duplicità di linguaggio»,<sup>25</sup> si offre alla scena esplorando la parola scritta e il linguaggio del corpo al fine di creare la distanza necessaria per poter comprendere e superare il trauma. Come lui stesso ci ricorda in un'intervista di qualche tempo fa, «lavoro molto sul corpo dell'attore, è l'elemento che crea il discrimine, in fondo anche la voce è l'estensione di un battito fisico corporeo»<sup>26</sup>.

Il teatro, attraverso il *cunto* che si fa testimonianza, la voce, la musica e la partitura fisico-coreografica (con le mani e le braccia disegna nell'aria personaggi e azioni e con i piedi scandisce il tempo e le battute), consente all'artista di affrontare in una nuova forma la smisuratezza del tema personalizzando la narrazione, come aveva fatto nel romanzo, e riportando ciò che sta accadendo nel nostro mare, un mare capace di annientare.

La scena è riempita dalla sua voce che si presta nel racconto di altre voci, che si incarna in altri corpi: neri, lacerati o ustionati dall'acqua salata e dalla benzina, mutilati, corpi appena nati da ventri violati. Corpi alti e grossi, come quello del sommozzatore, allenati alla matematica e alla vita:

«Se hai davanti a te tre persone che stanno andando a fondo e cinque metri più in là sta affogando una madre con un bambino, che fai? Dove vai? Chi salvi prima? I tre qui davanti o la madre con il neonato che stanno lì?». Era una domanda smisurata. Era enorme il sommozzatore. Sembrava inscalfibile. «Il bambino è piccolissimo, la madre giovanissima. Sono lì, a cinque metri da me. E proprio qua davanti, tre persone stanno annegando. Chi salvare, allora, se stanno andando a fondo tutti nello stesso momento? Verso chi dirigersi?

<sup>23</sup> Lo spettacolo ha debuttato nell'ottobre del 2018 presso il Teatro India di Roma ed è produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Biondo di Palermo, Accademia Perduta - Romagna Teatri. Nel maggio 2019 vince il Premio Hystrio Twister 2019 come «Spettacolo dell'anno». Questa la dedica di Enia: «A chi si tuffa in mare per salvare le vite, a chi persegue la legge del mare, a chi combatte contro la violenza di questi tempi feroci: a voi il mio più sentito ringraziamento. Questo premio è dedicato a Voi».

<sup>24</sup> Sul teatro civile si veda l'interessante lavoro di Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

<sup>25</sup> Andrea Porcheddu, *L'attimo prima del naufragio. Lampedusa, gli sbarchi, la morte. "L'abisso" esplora l'indicibile, colloqui con Davide Enia*, in «L'Espresso», n. 45, anno LXIV, 4 novembre 2018, p. 80.

<sup>26</sup> Davide Turrini, *Davide Enia e la Palermo di Così in terra: "Per far bene, i politici siano impopolari"*, in «Il Fatto quotidiano», 15 febbraio 2013, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/02/15/davide-enia-e-palermo-di-cosi-in-terra-per-far-bene-politici-siano-impopolari/501647/>

Che fare? Calcolare. È tutto quello che si può fare in certe situazioni. La matematica. Tre è più di due. Tre vite sono una vita in più rispetto a due».<sup>27</sup>

La riduzione drammaturgia del romanzo procede in due direzioni convergenti: Enia porta in scena le immagini e gli incontri più significativi senza abbassare mai la tensione narrativa e mantiene il filo conduttore del naufragio personale e collettivo (parentesi dialogica che si alterna alla dizione monologante del Nostro). Crea un prologo, come nel romanzo, raccontando l'incontro con l'«enorme» sommozzatore, e degli intermezzi cantati che si chiudono con la telefonata fatta al padre per invitarlo a partire con lui per Lampedusa (il vero e proprio incipit del romanzo-diario).

Il momento successivo è rappresentato dalla testimonianza del suo primo sbarco con il senso di vuoto da esso generatosi.

Il primo sbarco l'ho visto a Lampedusa. A guadagnare la terra erano in tantissimi, ragazzini e bambine per lo più. Stravolti, stanchissimi, confusi, erano 523 persone sottratte alla morte in mare aperto. Con me c'era mio padre quel giorno. Assistemmo assieme a qualcosa di smisurato. Da quel giorno ho iniziato ad ascoltare i testimoni diretti di ciò che succede nella frontiera: i pescatori e il personale della Guardia Costiera, gli operatori medici e i lampedusani, i volontari e le persone sbarcate sull'isola. Dalla registrazione delle loro voci sono emersi frammenti di storie dolorosissime eppure cariche di speranza, nonostante risuonasse di continuo un carico di morte impossibile da gestire da soli. Le loro parole aprivano prospettive e celavano abissi. Avevano le stigmate della guerra.<sup>28</sup>

La scenografia, come in tutti i suoi spettacoli, è minima: due sedie, una bottiglietta d'acqua, un appoggio per le chitarre (una classica ed una elettrica). In scena, secondo l'antico sodalizio fra teatro di narrazione e musica, Enia e il musicista palermitano Giulio Barrocchieri, a fianco del Nostro anche negli spettacoli precedenti. «Ho sempre composto le mie drammaturgie come fossero sinfonie, con continue variazioni e riprese».<sup>29</sup> La partitura musicale di Barrocchieri fa da contrappunto alle azioni fisiche di Enia e sottolinea i momenti più intensi dello spettacolo. È composta secondo una logica per cui note e rumori si sommano in progressione creando disequilibri continui, in una costruzione che nel suo procedere si svela come un'unica trama in cui risuonano note, canti dei pescatori, intonati lungo le rotte tra Sicilia e Africa e preghiere che Enia *mixa* sapientemente.

La musicalità è data poi dallo stesso dialetto palermitano, lingua che proviene dal Sud del Sud del mondo e che passa anch'essa dal corpo dell'attore. Un dialetto siciliano primitivo, essenziale e, talvolta, ermetico, che esprime un senso d'inquietudine crescente, di fronte ad una sventura senza scampo, che il ritmo serrato della messinscena riesce a comunicare.

Attraverso il racconto e grazie ai gesti il Nostro dà vita ai personaggi: Davidù, il padre, Paola e Melo, lo zio, il sommozzatore, il custode del cimitero di Lampedusa, i pescatori, i *rescue man*; sempre col corpo ci porta in mare e nel suo microcosmo privato. L'attore non rinuncia all'ironia e alla leggerezza che hanno caratterizzato la

<sup>27</sup> Brano tratto dallo spettacolo.

<sup>28</sup> Brano tratto dallo spettacolo.

<sup>29</sup> Simone Soriani, *A colloquio con Davide Enia* in Id. *Sulla scena del racconto*, cit. p. 228.

sua produzione giovanile. La ritroviamo nelle telefonate al padre caratterizzate da lunghe pause, nella preparazione compulsiva (come reazione alla visione dei filmati della guardia costiera) della marmellata di arance siciliane, quelle inviate dalla madre in quantità industriale al figlio residente nel continente, nella presenza rasserenante di Silvia, suo approdo (come recita l'epigrafe *Appunti*). Alcune immagini sembrano tratte da miti antichi: Vincenzo, il custode del cimitero che si riempie il naso di menta per recuperare i cadaveri in mare; il racconto del primo sbarco notturno a Cala Pisana, quando i naufraghi riescono a trasferire senza che si bagni, la culla di un neonato dal barcone alla terraferma; l'oleandro piantato sulla tomba di una donna sconosciuta, per ridarle l'intimità che non ha avuto mentre moriva; il vento di Lampedusa, a cui si sopravvive solo diventando «di vetro»; le reti dei pescatori lampedusani che raccolgono pesci e morti, pesci e morti.

Nella composizione di Enia prevale la dimensione acustica che trova il suo *climax* nel *cunto* palermitano, terzo e ultimo momento dello spettacolo, in cui l'attore riesce a trasferire l'elemento epico dallo scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia, il mare aperto, e attraverso il suo corpo fa sì che le parole dei testimoni consentano l'epifania dei personaggi (che qui sono i *rescue man* che raccontano il miracoloso salvataggio di un bambino nell'Egeo). Il racconto che volge alla fine avanza velocemente, il fabulatore ora seduto ora in piedi ci restituisce un poema della pietà, delicato, figlio di un lavoro sul campo che riporta con urgenza, nello spazio condiviso del teatro, il tempo presente e la sua crisi, rievocando alla memoria il gesto di Antigone che non può lasciare i suoi morti insepolti. Il *quartù* (lo squarcio) che Enia, prova a descrivere è quello che lo spettatore a fine spettacolo sente di aver provato. La parola si fa *medium*, un veicolo, che arriva solo se la sensorialità del corpo è attiva, potente, solo in questo modo gli spettatori vedono quello che non c'è. L'ultima immagine dello spettacolo racconta della morte dello zio Beppe e del mito di Europa, la storia di una donna che ha attraversato il deserto e il mare:

Dove c'è la guerra, non si scappa in aereo. Si fugge a piedi e senza visto per il semplice motivo che i visti non vengono rilasciati. Quando la terra finisce, si sale su una barca. Parto quindi dalle origini, ché è una la fonte da cui sgorga l'acqua che ci abbevera. In fondo, è sempre la stessa storia che si ripete. Una ragazza fenicia scappa dalla città di Tiro, attraversando il deserto fino al suo termine, fino a quando i suoi piedi non riescono più ad andare avanti perché di fronte c'è il mare. Allora incontra un toro bianco, che si piega e la accoglie sul dorso, facendosi barca e solcando il mare, fino a farla approdare a Creta. La ragazza si chiama Europa. Questa è la nostra origine. Siamo figli di una traversata in barca.<sup>30</sup>

Difficile restare impassibili di fronte all'invito di Enia che, in fin dei conti, ci chiede di ricordare chi siamo e da dove veniamo, per iniziare a riprocessare lo sguardo sul mondo e ascoltare le notizie con orecchio diverso. Pur nella desolante consapevolezza della difficoltà verso ciò che è estraneo a noi, lo spettacolo si fa carico della speranza di riuscire a porgere realmente lo sguardo sugli altri e sull'intimo abisso che abita dentro ognuno di noi.

---

<sup>30</sup> Brano tratto dallo spettacolo.

Dario Stazzone

## Il Vittorini postumo: la struttura composita de «Le città del mondo»

La rilettura de *Le città del mondo* può essere utile a riflettere su alcuni nuclei contenutistici che si ripropongono nell'opera di Vittorini e sulla tensione sperimentale che l'ha animata, facendo di ogni romanzo l'ipostasi di un più ampio *opus in fieri*.<sup>1</sup> La vicenda compositiva è nota, delineata in modo sintetico da Vito Camerano al momento della pubblicazione,<sup>2</sup> ricostruita con acribia filologica da Raffaella Rotondi<sup>3</sup> e da Marziano Guglielminetti.<sup>4</sup> Queste sono le tappe essenziali: l'originaria redazione dal 1952 al '54, l'improvvisa interruzione nel 1955, la trasposizione in sceneggiatura intrapresa, tra il 1958 e il '59, su sollecitazione di Nelo Risi e Fabio Carpi, quindi la pubblicazione einaudiana del 1969. Il romanzo nasce dunque in piena temperie neorealista, nei primi anni Cinquanta. Secondo la Rotondi l'opera a cui Vittorini aveva lavorato in precedenza, prevalentemente nel 1950, e per la quale già prospettava il titolo *I diritti dell'uomo*, non può essere considerata, in senso strettamente filologico, il primo abbozzo de *Le città del mondo*, per quanto «temi, personaggi, situazioni dell'opera interrotta confluiranno poi nel nuovo romanzo secondo quel tipico processo di interruzioni e recuperi di cui l'attività vittoriniana offre una casistica impressionante».<sup>5</sup> In seguito, lavorando alla sceneggiatura cinematografica che, secondo Pasolini, costituisce il paradosso di «una struttura che vuol essere altra struttura»,<sup>6</sup> Vittorini ha infranto la compattezza stilistica del testo letterario ai fini della resa filmica e, dunque, di un'efficace traduzione intersemiotica.<sup>7</sup> Dopo un faticoso itinerario compositivo il libro, scandito in quaranta capitoli, è stato finalmente pubblicato postumo per le cure di Camerano. Si tratta di un romanzo che, per quanto incompiuto, è caratterizzato da una certa compattezza stilistica. Perché, dunque, Vittorini ne ha interrotto la scrittura? La risposta a questa domanda, spesso proposta e dibattuta, non dovrebbe discostarsi troppo dalle stesse dichiarazioni dell'autore. Certamente alcuni elementi contestuali,

<sup>1</sup> Questo articolo è stato letto come relazione alla *Settimana vittoriniana* di Siracusa (19-21-23 febbraio 2018), dove sono intervenuti, tra l'altro, Domenica Perrone e Luciano Longo con una relazione intitolata *Progettazione e letteratura: l'ultimo Vittorini*, Antonio Di Grado con *Gli astratti furori di Elio Vittorini* ed Enzo Papa con *Vittorini tra fascismo e resistenza*. L'unica relazione ad oggi pubblicata è quella di E. Papa, *Vittorini tra fascismo e resistenza*, Viagrande (CT), Il Girasole, 2018.

<sup>2</sup> Nella prefazione di E. Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969.

<sup>3</sup> R. Rotondi, *Note ai testi*, in E. Vittorini, *Le città del mondo*, Vol. II, Milano, Mondadori, 1998, pp. 944-970.

<sup>4</sup> M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, in *Vittorini vent'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi, Siracusa, 3-5 aprile 1986, a cura di P. M. Sipala e E. Salibra, Siracusa, Ediprint, 1988, pp. 31-38.

<sup>5</sup> E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., Vol. II, p. 946.

<sup>6</sup> P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1489-1502.

<sup>7</sup> Si fa riferimento alla nozione di «traduzione intersemiotica» proposta da R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64.

le vicende personali e gli accadimenti storici su cui si è posta l'enfasi, possono aver avuto un ruolo, in particolare la malattia del figlio Giusto e i fatti accaduti nell'«indimenticabile '56»,<sup>8</sup> l'anno del XX congresso del PCUS e dell'VIII del PCI, dell'Ungheria e della destalinizzazione. Ma, stando alle dichiarazioni dello scrittore, la crisi profonda che ha determinato l'interruzione de *Le città del mondo*, dopo la momentanea sospensione della scrittura dovuta alle condizioni di salute del figlio ed alle inquietudini politiche, rinvia essenzialmente ad un nodo strutturale. In un'intervista concessa al «Punto» nell'agosto del 1957 l'autore ha affermato che l'impossibilità di portare a compimento il romanzo aveva una causa nel ripensamento intervenuto valutando, un anno dopo, quanto scritto fino al 1955: «Quando, a distanza di un anno, ho ripreso a lavorarvi, mi sono accorto di provare avversione e antipatia per il romanzo lungo, complesso e costruito. Ho compreso che i romanzi lunghi, così carichi di tessuto connettivo, non sono moderni e che, nel loro intrecciarsi, i tre motivi davano luogo ad una drammaticità artificiale derivata dalla struttura composita del romanzo, e non dai fatti, dalla struttura composita dei fatti».<sup>9</sup> Una crisi strutturale, dunque, che scaturisce dalla tormentata ricerca della forma del romanzo, costante rovello dello scrittore. Secondo Vittorini i capitoli composti erano caratterizzati da un eccesso di «tessuto connettivo» e da una «drammaticità artificiale» in contrasto con la ricerca di brevità e fluidità narrativa. Nella stessa intervista lo scrittore affermava che i «romanzi moderni» non devono essere lunghi e macchinosi, ma «brevi». Ancora più chiara è l'intervista concessa al «Corriere d'Informazione» nell'ottobre del 1957, in cui l'autore tornava a riflettere sui tre nuclei narrativi del libro e, in rapporto alla teoria del romanzo, recuperava la lezione di Tolstoj: «Quando mi sono accorto che ognuno dei tre viveva per conto suo, ho tagliato i tre rami e ne ho fatto tre romanzi brevi. Il romanzo lungo è superato del resto [...], basta leggere i diari di Tolstoj. I romanzi sono sempre stati brevi, sono i romanzieri che poi li rivestono con gli abiti di moda nel loro tempo, e li fanno lunghi, medi o corti».<sup>10</sup> Non si può negare quanto sia presente, in un'opera come *Le città del mondo*, l'elemento descrittivo che nelle aperture paesaggistiche, nelle rappresentazioni delle città incontrate dai personaggi, sopravanza decisamente la diegesi, ma non si può neppure trascurare che, come affermava Philippe Hammon, gli stessi costrutti mimetici, lungi dall'essere meri elementi connettivi, possono contenere impliciti diegetici<sup>11</sup> e sono certamente necessari alla struttura di un'opera dal carattere essenzialmente cinegetico. Il ripensamento di Vittorini, alla luce della stessa intenzionalità d'autore, non nasce dunque da impedimenti contingenti e non sembra rinviare a sottointesi politici. Il romanzo elaborato nella prima metà degli anni Cinquanta si sforza di conservare un'aura metastorica per quanto, in senso lato, proprio come *Conversazione in Sicilia*, rivela ad ogni pagina la visione generale dello scrittore. A sostegno di questa tesi è utile leggere ancora le parole di Vittorini nell'intervista concessa al «Punto», in cui si parla del mantenimento dell'immagine della Sicilia offerta in *Conversazione*, della

<sup>8</sup> Come Pietro Ingrao ha definito quell'anno. Cfr. P. Ingrao, *L'indimenticabile 1956*, «Rinascita», 29 ottobre 1966.

<sup>9</sup> E. Vittorini, *Le opere narrative*, vol. II, Milano, Mondadori, 1974, p. 949-50.

<sup>10</sup> *Intervista ad Elio Vittorini*, «Il Corriere d'Informazione», 1-2 ottobre 1957.

<sup>11</sup> P. Hammon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 67.



rappresentazione del suo stato odierno e, ad un tempo, dei suoi tratti arcaici che interessano l'autore per «l'incentivo, per l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio».<sup>12</sup> L'intenzione di un intervento o di una rappresentazione diretta della realtà di quegli anni, dei nodi politici cogenti, si sarebbe certamente discostata dalla scelta di questa dimensione temporale. Uno dei motivi della valutazione negativa de *Le città del mondo* rinvia invece al faticoso intrecciarsi dei diversi filoni narrativi, i «tre motivi» cui si accenna nell'intervista: la storia di Gioacchino e Michela, novelli sposi in viaggio di nozze e in fuga, una vicenda che non assume mai un particolare risalto rimanendo schiacciata tra quelle di Rosario e Nardo e dei loro padri, pastore l'uno e puparo l'altro, anch'essi in viaggio per la Sicilia Orientale alla ricerca delle città che li possano accogliere (il padre di Nardo ha, per altro, un ulteriore movente segreto, la ricerca di un luogo dove poter abbandonare il figlio per sottrarlo alla madre ed alla fame patita dalla sua famiglia). Accanto agli sposi, ai padri ed ai figli che percorrono l'isola, si inserisce un'altra coppia, quella di Odeida e Rea Silvia, la vecchia e la nuova prostituta o, se si preferisce, la maestra e l'allieva. Si potrebbe far cenno anche ad un quarto momento narrativo che, tuttavia, rimane totalmente concluso in sé e non dialogante col resto del romanzo, quello della Signora delle Madonie che si oppone al movimento di protesta e ribellione dilagante nell'intera Sicilia Orientale, da cui scaturiscono i movimenti corali dei contadini rappresentati nel XIII, XIV e XV capitolo.

A caratterizzare *Le città del mondo* è una difficoltà strutturale e una scarsa connessione tra i diversi momenti della narrazione. Complessivamente si avverte la mancanza di un centro propulsore da cui nasca una chiara consequenzialità diegetica. Con questo romanzo Vittorini è tornato alla Sicilia ricorrendo ancora allo schema del viaggio adottato in *Conversazione*, ma modificando nettamente il *visus* narrativo, passando dalla prima alla terza persona, immaginando una pluralità di personaggi intradiegetici le cui vicende non si armonizzano se non a costo di vistose deformazioni dell'intreccio. Si rimane lontani dalla maggiore linearità narrativa della discesa in Sicilia rappresentata in *Conversazione*, nonostante il tentativo di riprodurre il forte valore allegorico. Da queste difficoltà scaturisce la sensazione di una drammaticità artificiosa accresciuta dai connotati utopici, epici e favolistici riscontrabili nelle pieghe della narrazione.<sup>13</sup> Per Guglielminetti ne *Le città del mondo* si nota l'artificialità causata dalla stessa struttura compositiva del libro e dai ricercati filtri letterari a cui lo scrittore è ricorso: «a ben vedere si tratta di aspetti della medesima artificialità, o meglio di una concezione dello scrivere che se all'autore è sembrata artificiale in senso negativo, oggi, a decenni di distanza, dopo la rivoluzione formalistica degli anni Sessanta ed Ottanta, risulta soltanto artificiale, e basta, nella misura in cui sappiano essere sempre tale il processo di creazione letteraria. Ovviamente ci sono gradi diversi di artificialità; ed allora diremo che *Le città del mondo* lo sono ad un grado piuttosto alto, sino a risultare una sorta di romanzo post-

<sup>12</sup> E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 950.

<sup>13</sup> Quanto agli aspetti epici e favolistici nell'opera vittoriniana si veda A. Rocca, *I miti del Nuovo Continente: l'«Americana» di Vittorini*, "Quaderni del Novecento", 2 (2002), pp. 111-127; M. Paino, *L'ombra di Sheherazade. Suggerzioni dalle «Mille e una notte» nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.

neorealistico (mi si perdoni l'intruglio terminologico)». <sup>14</sup> Ancora: «Quel che preme maggiormente, tuttavia, è cogliere il punto di vista dal quale Vittorini guarda agli avvenimenti ed alle persone che narra. Ebbene, non c'è dubbio alcuno che la realtà gli appare sempre a distanza, per usare una categoria bachtiniana, e da Bachtin individuata e descritta là dove, intendendo descrivere il romanzo, gli oppone l'epica, e più latamente i generi alti e sublimi della rappresentazione letteraria». <sup>15</sup>

Nell'opera postuma la compresenza di tre filoni non assolve alla funzione che ha la calcolata articolazione dei piani narrativi in altri romanzi vittoriniani, ad esempio in *Uomini e no*, dove i capitoli in corsivo, caratterizzati da una narrazione in prima persona rimemorante o meditante, sono volutamente contrapposti ai capitoli in tondo, in cui le vicende del protagonista, Enne 2, vengono raccontate in terza persona: in un caso si scorge un'evidente difficoltà strutturale, nell'altro un'oscillazione del *visus* narrativo calcolata, funzionale e persino evidenziata dagli espedienti grafici. E se una levigata letterarietà accomuna l'intera opera vittoriniana, *Le città del mondo* non solo, come sottolinea Guglielminetti, rimangono lontane da bachtiniani rovesciamenti carnevaleschi (anche quando tratta un motivo come quello di Odeida e Rea Silvia che, pur descrivendo l'antica prassi delle prostitute rurali di viaggiare di paese in paese, si risolve essenzialmente nel dialogo tra le due donne e nell'esposizione dei primi precetti educativi della più anziana alla più giovane), ma sono caratterizzate da molteplici filtri e digressioni che frantumano la continuità narrativa: l'elemento favolistico, le insistite citazioni bibliche, i riferimenti al teatro ed al mito classico, persino gli echi della letteratura pastorale siciliana, dell'eterno archetipo idilliaco. <sup>16</sup> Quanto ai motivi arcadici basterebbe qui citare i capitoli XVII e XVIII del romanzo, contenenti l'esplicito elogio della Sicilia pastorale: «“siamo arrivati nel paese d'Arcadia”, gli disse, “il quale non conosce lavoro che non sia quello spensierato e nomade della pastorizia, con ciascuno ch'è un re, dovunque faccia pascolare le sue pecore, e dipende unicamente dalle sue pecore per mangiare e vestirsi”», <sup>17</sup> oppure: «Che modi può avere il pastore, nobili, accurati, anche quand'è un vecchio nero che non gusta più molto le cose della vita!». <sup>18</sup> Guglielminetti si è spinto a scorgere, nell'episodio in cui Rosario bendato ruba un bacio ad una fanciulla, un'eco dell'*Aminta* del Tasso, sottolineando come i passi pastorali de *Le città del mondo* richiamino alla memoria i modelli del Tasso e del Guarini, ivi compresa la digressione della *Gerusalemme*, Erminia tra i pastori. <sup>19</sup> Simili echi bucolici non sono riscontrabili in altri romanzi vittoriniani e rimangono un *unicum* nell'opera dello scrittore aretuseo.

Un libro così articolato, dal punto di vista della struttura narrativa e dei contenuti, è attraversato da alcuni motivi di fondo che gli conferiscono, comunque, una certa

<sup>14</sup> M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, cit., p. 35.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Insospettabilmente presente anche nella contemporaneità letteraria. Con riferimento, ad esempio, agli echi dell'opera di Meli in Consolo si legga R. Galvagno, *La pastorale siciliana da Giovanni Meli a Vincenzo Consolo. Tracce di reminescenze mieliane in due romanzi dello scrittore agatese*, «Incontri», Anno V, 18 (gennaio-marzo 2017), pp. 31-34.

<sup>17</sup> E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 436.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 441.

<sup>19</sup> M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, cit., p. 34.

coerenza: si pensi al rapporto sapienziale, ma non inibitorio, che si istaura tra vecchi e giovani, non solo tra Rosario e il padre, tra Nardo e il padre, tra Odeida e Rea Silvia ma, ben presto, anche tra il giovane Rosario e il bambino Nardo in assenza dei genitori: Rosario assume per il fanciullo l'evidente funzione di sostituto paterno quando, abbandonati i padri, i due giovani continuano la loro periegesi della Sicilia. Un altro motivo, preannunciato fin dal titolo, è ovviamente quello delle città. Nel romanzo lo scrittore menziona circa quaranta «città», ovvero grandi centri urbani, paesi o piccoli borghi disseminati nell'isola. All'esatta menzione dei toponimi corrisponde l'assenza di qualsiasi riferimento cronologico, in virtù della peculiare organizzazione cronotopica dell'opera. Le città sono connotate da rapidi cenni ad alcune loro caratteristiche materiche, architettoniche o sociali, ma le descrizioni sfumano generalmente in un'indeterminatezza lirica che esula dal particolare, volendo conferire ad esse un più generale valore simbolico. Nell'elenco proposto da Vittorini prevalgono i centri incastonati nel cuore della Sicilia, in particolare nell'ennese, secondo la volontà di dare una connotazione rurale e pastorale all'isola, mentre vengono menzionati solo pochi centri costieri. Come in Verga le grandi città, in particolare Palermo e Catania, sono viste in modo negativo, come luoghi di perdizione e prostituzione, come sede di carceri o ospedali dove andare a morire: «Figlia bella, nella Kalsa di Palermo o alla Pescheria di Catania vi sono centinaia di ragazze che esercitano il mestiere come se vendessero noccioline. Nessuno in quei posti ha dei riguardi per noi, e nessuno si aspetta che noi se ne abbia per qualcosa. Tu vi trovi solo la polizia e l'ospedale con i quali fare i conti».<sup>20</sup>

L'elenco delle città vittoriniane inizia da Scicli, lo splendido paese ragusano incastonato tra le gole incise da tre torrenti, caratterizzato da chiese e monasteri barocchi che, in un nesso prospettico calcolatissimo, si pongono in rapporto con gli spazi naturali circostanti o si ergono sulle alture, usando con abilità scenografica lo sbalzare dei piani. L'intimo rapporto tra architettura e paesaggio naturale, la collocazione scenografica degli edifici più rappresentativi è una forte caratteristica del tardo barocco nella Sicilia Orientale, ben rappresentata dall'organizzazione planimetrica di Scicli, Modica, Ragusa, Noto e Catania. Un aspetto che Vittorini coglie e riesce a rappresentare con abili pennellate descrittive. Questo l'*incipit* del romanzo: «Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi di un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di Scicli. Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumara, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. È a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola, e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammicchiati, di gazze ladre e di scampanii...».<sup>21</sup> L'epifania di Scicli, «la più bella di tutte le città

<sup>20</sup> E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., pp. 545-546.

<sup>21</sup> Ivi, p. 373.

del mondo», è allegra, festosa e musicale.<sup>22</sup> Gli occhi giovani e stupefatti di Rosario la paragonano a Gerusalemme, la Città per eccellenza. Vittorini, descrivendo questa località, attinge alla memoria personale, ai ricordi delle peregrinazioni al seguito del padre ferroviere, rievocando anche la festa della Madonna delle Milizie, singolare figura già ricordata in *Conversazione*, emblema della terra delle madri a cui torna Silvestro.<sup>23</sup> Non è un caso che, anche ne *Le città del mondo*, siano delle donne ad apparire per prime allo sguardo curioso di Rosario che scruta le abitazioni di Scicli: «La donna era l'unico essere umano che si scorgesse in tutto il quartiere della pendice di rimpetto»,<sup>24</sup> «Egli fu quindi completamente assorto nella contemplazione del minuscolo nocciolo di vita c'era la donna di là dal cristallo dello spazio».<sup>25</sup> La logica in apparenza elementare con cui Rosario parla delle città in cui si è imbattuto nasconde un'allusione al mito della Sicilia lombarda caro a Vittorini ed ha evidenti sottointesi politici: «Forse è la più bella di tutte le città del mondo. E la gente è contenta nelle città che sono belle. Non ti ricordi che gente contenta c'era nelle belle città che abbiamo girato per la novena dell'altro Natale? E che gente contenta c'era a Caltagirone per lo scorso Carnevale? E che gente contenta c'era a Ragusa per i morti dell'anno prima? E che gente contenta c'era per l'ultima Pasqua che abbiamo passato a Piazza Armerina?»,<sup>26</sup> o per contro: «“Nelle città brutte, continuò, “la gente è anche cattiva. Abbiamo visto a Licata come ci guardavano male con quei ceffi che hanno sempre avvolti in uno sciallaccio nero e coperti di barba. E l'abbiamo visto ad Alimena. L'abbiamo visto a Resuttano. L'abbiamo visto nei paesi delle zolfare. La gente è disgraziata, nei posti così, non ha nulla di cui rallegrarsi, nulla mai che la faccia un po' contenta, e allora è per forza cattiva. È brutta ed è cattiva, è sporca ed è cattiva, è malata ed è cattiva...»,<sup>27</sup> e in ultimo: «“Una città non nasce come un cardo”, disse. “O sono gli angioletti che vengono a posarla sulla collina?” [...] Tutto dipendeva dal modo in cui la gente viveva».<sup>28</sup> La contrapposizione tra le città di Aidone, Enna e Piazza Armerina ad altre come Licata o Resuttano sottintende l'antitesi tra la Sicilia lombarda e i centri minerari, dove il duro lavoro di estrazione dello zolfo determinava fatica, sofferenza ed abbruttimento.<sup>29</sup> I comuni siciliani dov'è prevalente il ceppo etnico lombardo, nel Val Demone e nel Val di Noto, colonizzati in epoca normanna per latinizzare l'isola, sono mitizzati da Vittorini che allude al Nord industrie ed alle lotte socialiste. Una simile allusione allignava nella forte figura del Gran Lombardo, il militante socialista, padre di Concezione e nonno di Silvestro, ritratto nelle pagine di *Conversazione*. Per altro la riflessione di Rosario sulle città

<sup>22</sup> Si veda A. Di Grado, «La più bella di tutte le città del mondo». Vittorini e Pasolini a Scicli, «Italies», N. 17-18, 2014, pp. 285-291.

<sup>23</sup> Si veda A. Di Grado, *Il silenzio delle madri. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione»*, Catania, Edizioni del Prisma, 1980.

<sup>24</sup> E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., p. 376

<sup>25</sup> Ivi, p. 377

<sup>26</sup> Ivi, p. 379.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 381-382.

<sup>28</sup> Ivi, p. 383.

<sup>29</sup> Consolo si è soffermato, in uno dei suoi raffinati saggi, sul rapporto tra gli scrittori siciliani e il motivo dello zolfo, delle zolfare e degli zolfatari. Si veda V. Consolo, *Uomini e paesi dello zolfo*, in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 9-34.

che non nascono per partenogenesi, sulla loro bellezza o bruttezza, sottende l'idea che l'organizzazione sociale e le condizioni materiali di vita di uomini e donne ne determinino l'aspetto e persino le condizioni di felicità individuale. Le connotazioni utopiche del romanzo si fanno chiare quando il padre di Nardo, fabbricante di pupi, si imbatte in una città che, sulla scorta delle sue letture classiche, crede un modello di organizzazione democratica: «Egli disse solennemente che la libertà non produce frutti se non dove si provvede in continuazione a coltivarla e ingrandirla; e dove dunque il popolo vigila in continuazione sui suoi stessi capi riunendosi alla larga anche da loro in qualche gola selvaggia o su qualche cima di montagna»,<sup>30</sup> e poco dopo: «“Né questo fiore di città ti lascia dubbi” il padre proseguì “Sul suo carattere di una metropoli d'una repubblica”». <sup>31</sup> Tali asserti sono incastonati nei capitoli dedicati alla mobilitazione dei contadini, in cui si fa riferimento alle Leghe agrarie ed alle occupazioni delle terre.

L'aspetto epico e corale del romanzo, come si è detto, è marcato nei capitoli XIII-XV, ma il movimento dei contadini viene osservato a distanza, dall'esterno, nel prevalere della forma impersonale dei *verba dicendi*. Non vi è alcuna rappresentazione diretta di momenti di lotta e rivendicazione o di un'improvvisa *jacquerie*, niente che possa essere paragonato alla discussa esplosione di violenza presente nella novella *Libertà* di Verga. Con un sottile senso di inquietudine una voce impersonale o una pluralità di voci constatano, in successione, l'assenza dal lavoro dei contadini, l'incongruenza dei campi lasciati deserti in pieno giorno dopo che la pioggia li aveva resi morbidi, il movimento collettivo dei carri e degli uomini a cavallo, quindi il ritorno serale delle famiglie alle loro abitazioni e il baluginare dei fucili o degli strumenti musicali, non degli strumenti di lavoro. Appena un cenno è dato, subito dopo gli eventi, al controllo dei documenti nelle umili abitazioni siciliane, un'azione che, per quanto brutale, non può essere considerata una vera e propria repressione. La sollevazione è rappresentata come una festa: «Subito s'era notato che i carretti variopinti con i quali i nostri contadini si recano sui campi si trovavano tutti allineati lungo le case, a stanghe per aria e senza i mozzi alle ruote, come se si fosse di domenica. “Che succede?” s'era detto chiunque l'aveva osservato. “Hanno il terreno morbido della pioggia di tre giorni, hanno questo sole che resuscita i morti, e sono rimasti in paese!” Parlandone da balcone a balcone, le signore dei piani nobili e qualche avvocato o dentista venuto da fuori tra esse s'erano spinti addirittura ad affacciare la supposizione che fosse scoppiata un'epidemia di tifo o di spagnola. Ma voci di bambini che giocavano, e di fanciulle e di donne che si godevano il sole, giungevano fresche dalle vie contadine di dietro ai Corsi Garibaldi o alle piazze del Duomo con una ricca festosità che non poteva non volgere presto in fuga i cani randagi di un simile modo di pensare. Le signore si guardavano interdette». <sup>32</sup> Dopo qualche cenno agli sfaccendati che significativamente adottano come luogo di osservazione i portoni dei palazzi dei proprietari terrieri o le sedi delle

---

<sup>30</sup> Ivi, p. 426.

<sup>31</sup> Ivi, p. 427.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 416-417.

Leghe contadine, dopo un riferimento diretto a Napoleone Colajanni,<sup>33</sup> viene descritto il ritorno dei rivoltosi in paese: «La sera i contadini tornarono, in ogni città della Sicilia, in lunghe cavalcate che riempivano i vicoli d'un buon odore di brughiera passandovi carichi d'erbe, di metalli che non erano di zappe ma di trombe o di fucili».<sup>34</sup> Paradossalmente la rivolta viene rappresentata attraverso tracce, indizi, piccoli segni e supposizioni, da un'ottica che coincide con quella dei signori di paese o della piccola borghesia di bottegai e mercanti. Emblematica, in questo senso, è la figura della signora delle Madonie, grande proprietaria terriera che nella solitudine del suo palazzo, dall'alto del balcone o delle sue finestre, osserva a distanza, riflette incerta, sembra non voler neppure ammettere la possibilità di una sollevazione, attende incapace di dare indicazioni ai suoi campieri, abdicando alla sua consueta energia e vocazione al comando. L'intera sequenza narrativa è caratterizzata da un ritmo spezzato, da un anelito interrotto, da una volontà di ritardare l'evoluzione diegetica: la descrizione delle lotte contadine è, in verità, una non descrizione, un'allusione confacente agli intenti mitizzanti dell'opera vittoriniana. Si scorgono, in questa lunga sequenza, tutti i limiti, le incertezze e le contraddizioni del romanzo. Di questo dispositivo narrativo si sarebbe ricordato Consolo che, nel V capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, ha rappresentato il giuramento dei congiurati di Alcara Li Fusi, nel crinale storico dello sbarco garibaldino in Sicilia, accennando alla loro rabbia ed alla loro volontà di vendetta, inserendo elementi analettici nella narrazione e quindi, nel VI capitolo, ha riferito *ex post* della violenta rivolta e della sua repressione attraverso il memoriale del barone Enrico Pirajno di Mandralisca all'Interdonato, vero nucleo ideologico dell'opera. In esso, tuttavia, a differenza delle *Città del mondo*, è rappresentata in modo chiaro la visione politica dell'aristocratico Mandralisca, personaggio commutatore consoliano che non concede alcun alibi né alla sua classe sociale né all'intelligenza liberale e risorgimentale, alle sue interessate teleologie o alle ideologie politiche, le «imposture» che rimangono lontane da una reale comprensione della questione sociale e delle istanze contadine. Anche riflettendo sugli impliciti ideologici del romanzo vittoriniano si scorge un autore incline all'autocitazione, intento a recuperare nuclei contenutistici e suggestioni già presenti in *Conversazione*, non senza certe stanche punte manieriste. Al romanzo più noto, del resto, rinviano diversi personaggi-funzione, evocativi fin dal nome, l'«arrotino» o l'«uomo Gioacchino», il tema del viaggio, la rappresentazione muliebre, il mito lombardo, la descrizione di una Sicilia arcaica accanto ad una che, nella rivolta, sembrerebbe voler muovere verso il futuro. Lo stesso si può dire per la levigatezza di una prosa che è spesso caratterizzata da cadenze liriche, da iterazioni e similitudini la cui funzione non è quella di precisare il termine, ma di renderlo lontano e indeterminato.<sup>35</sup> Nonostante la faticosa organizzazione strutturale, il romanzo postumo e incompiuto di Vittorini non manca di affascinare i lettori e interrogare la critica. Maria Corti ha sottolineato il valore

---

<sup>33</sup> Ivi, p. 421.

<sup>34</sup> Ivi, p. 424.

<sup>35</sup> Per gli aspetti stilistici della prosa vittoriniana si veda A. Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori Editore, 1975.

dell'elemento utopico: «Per noi lettori d'oggi il fascino delle *Città del mondo* proviene per l'appunto da quella che Vittorini chiamò la “struttura composita”, entro la quale confluiscono la direzione lirico-mitica di *Conversazione* e l'altra epico-corale a più registri delle *Donne di Messina*, legate dal comune denominatore dell'utopia come forza rivoluzionaria e lievito della costruzione di una nuova civiltà».<sup>36</sup> Consolo ha fatto del Vittorini di *Conversazione* e de *Le città del mondo* un cardine della sua formazione, anche se, venuti meno i sogni di palingenesi politica e gli slanci utopici concepiti dallo scrittore siracusano, egli ha concepito, all'inizio degli anni Novanta, un nuovo e disperante attraversamento della Sicilia ne *L'olivo e l'olivastro*. Una sorta di anti-*Conversazione*<sup>37</sup> che, non casualmente, restituisce nelle pagine iniziali la triste immagine della lapide muta e anonima sulla tomba milanese di Vittorini, oramai tristemente dimenticata.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> M. Corti, *Prefazione*, in E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., pp. XXIII e XIV.

<sup>37</sup> Come Attilio Scuderi ha considerato il romanzo consoliano. Si veda A. Scuderi, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, introduzione di C. Guarnera, Enna, Il lunario, 1997, p. 88.

<sup>38</sup> V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1999, p. 14.

Carmelo Tramontana

*Tutto il ferro della torre Eiffel*  
postmoderno e tradizione in Michele Mari

Estintasi rapidamente, con il volgere del millennio passato, la discussione sul canone e quella, alla prima legata, sulla validità gnoseologica di categorie come quelle di tradizione e di umanesimo,<sup>1</sup> nel nostro presente l'ordine del giorno del dibattito critico, se ancora ci si può riferire in questo modo a quelle voci che nell'ambito della critica letteraria di professione (accademica e non) cercano di tenere viva la riflessione teoretica sugli arnesi del mestiere, sembra orientarsi verso altri temi. Eppure rimane, oggi più che mai, la convinzione che chiunque si occupi di letteratura non può sfuggire alle domande costitutive di ciò che si potrebbe definire un perenne umanesimo letterario: quale il senso oggi della pratica letteraria? Come possono le opere che attribuiamo al territorio sfuggente della letteratura contemporanea, altro concetto di difficile definizione, istituire un rapporto vivo e vitale con la tradizione passata? E, soprattutto, è lecito chiedere questo alle opere creative, siano romanzi o versi, degli autori contemporanei?

Per quanto difficile, la domanda sembra ineludibile, a meno che non ci si arrenda a considerare la letteratura italiana come una semplice disciplina erudita, il cui specifico, ma non isolato ovviamente, carattere linguistico-culturale non si sia ormai definitivamente annacquato nell'ambito di una trionfante *weltliteratur* dai tratti sempre più uniformi e indistinti. Come direbbe oggi il Marx del *Manifesto del partito comunista*, modificato il suo discorso per il nostro intento, un romanziere italiano ha molto più cose in comune con un coevo romanziere anglofono che con Manzoni.<sup>2</sup> Quale forma prende la tradizione letteraria italiana oggi, in un autore contemporaneo? Questa domanda a sua volta ne contiene altre: chi è il depositario di un patrimonio letterario, chi ne attiva la memoria, chi lo rende vivo? Che effetti comporta una riappropriazione della tradizione, soprattutto nella forma creativa dell'opera di invenzione (attraverso le forme della citazione, della riscrittura, della parodia e così via), sulla tradizione fino a quel momento consolidata? Riscrivere una tradizione letteraria non significa modificarla ma attuarne l'essenza in quanto tale: una tradizione è infatti una costruzione discorsiva sulla quale una serie di soggetti storici

---

<sup>1</sup> Il riferimento d'obbligo è al testo che diede avvio a un acceso dibattito sul concetto di canone, H. Bloom, *Il canone occidentale* [1994], Milano, Rizzoli, 2008; un bilancio sul tema, con particolare riferimento alla tradizione italiana moderno-contemporanea, è in N. Merola (a cura di), *Il canone letterario del novecento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; sulla recente rivalutazione degli studi umanistici, stimolata dalla crudezza della crisi economica mondiale del primo decennio degli anni Duemila, rivalutazione non priva di fraintendimenti ed equivoci, si vedano almeno T. Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], Milano, Garzanti, 2008, e M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], Bologna, il Mulino, 2011; in Italia un ottimo intervento sul tema è stato offerto da N. Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani, 2013.

<sup>2</sup> Mi riferisco al celebre passo: «il lavoro industriale moderno, il moderno assoggettamento al capitale, lo stesso in Inghilterra come in Francia, in America come in Germania, lo [il proletariato] hanno privato di ogni carattere nazionale» (K. Marx-F. Engels, *Manifesto del partito comunista* [1848], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 13).



(artisti, critici, intellettuali, lettori ecc.) convengono, e tramite tale consenso dialettico contribuiscono a fornirle una forma coerente, ovvero, letteralmente, la fondano. Si tratta insomma non di un dato naturale, ma di una costruzione culturale che ha una forma discorsiva (o testuale) ben definita. Una coerenza che la rende prossima a quella di un canone e, se ben ci si riflette, in effetti il concetto di tradizione letteraria rinvia inevitabilmente a quello di canone, di cui rappresenta una incarnazione a un altissimo livello di autocoscienza e autorevolezza. L'aggettivo 'discorsivo' è qui preferibile a quello di 'retorico', in modo da evitare quell'alone scettico che farebbe da rischioso preludio a una deriva nominalistica e postmoderna alla Hayden White.<sup>3</sup> È giusto inoltre precisare che per 'discorsivo' non s'intende affatto debole, accidentale, infondato, astratto, piuttosto si intende sottolineare la natura dialettica e culturale di ciò che chiamiamo tradizione letteraria, ossia un dato e una costruzione storica insieme. Ci si riferisce quindi al fatto che si tratta di un terreno di scontro (la costruzione) e che ogni cristallizzazione della tradizione (il dato), ossia il canone più o meno pacificamente condiviso in un certo momento da una comunità, rappresenta la descrizione puntuale di quel campo di tensioni.

Michele Mari ha oggi all'attivo numerosi romanzi, due volumi di poesie, un diario di vita militare, un'autobiografia letteraria, diversi racconti. Ciascuno di questi volumi, la produzione romanzesca come quella diaristica, i racconti come la scrittura poetica sono una letterale, nonché in alcuni casi colossale e pantagruelica, opera di riscrittura del canone della tradizione letteraria italiana. La portata di nessuna di queste opere è pienamente intelligibile senza un'adeguata conoscenza non solo della sedimentazione stilistica dell'italiano letterario dalle Origini in poi, in una forma sua peculiare che affronteremo a breve, ma pure senza una certa conoscenza delle linee essenziali della tradizione storico-letteraria nazionale. I livelli di riscrittura e rielaborazione creativa sono plurimi, intrecciati tra di loro e spesso costruiti a spirale, in maniera tale da suscitare una sorta di stupefazione e fascinazione stordente nel lettore, e vanno dalla semplice e palese citazione all'allusione, dalla memoria rapsodica al calco, dall'enigma erudito alla contesa agonistica. Allo stesso modo, molteplici sono i livelli testuali in cui questi fenomeni prendono forma: linguistico-lessicale, storico-narrativo, allegorico. La riscrittura linguistico-lessicale è il tratto stilistico che rende riconoscibili e pressoché uniche le opere di Mari nel panorama italiano contemporaneo. Si tratta di una memoria linguistica che attraversa diacronicamente tutto lo spettro storico della lingua letteraria italiana, da Dante a Pasolini, e che rimane più o meno impressionata dal modello linguistico al quale si espone in base alle esigenze costruttive o simboliche dell'opera. La nota caratteristica è quella di un preziosismo lessicale modellato su una sintassi allo stesso tempo desueta, familiare e ipercolta. Il tono medio è dettato da una lingua elaborata a partire da un vocabolario ricercatissimo, con una preferenza, nella parte alta dello spettro, per il filologismo quattro-cinquecentesco e una predilezione, sempre filologica, per il lessema insolito

---

<sup>3</sup> Sulle teorie di White, dense di implicazioni metodologiche e filosofiche, si veda almeno H. White, *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, Baltimore-London, J. Hopkins University, 1999; un'ampia e articolata discussione di queste posizioni, e una severa critica, si può leggere in C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica e prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

ma pregno di storia, scelto per il valore di pezzo unico non sostituibile da sinonimi correnti a causa della precisione semantica di cui la storia lo ha caricato, e delibato, nella memoria e nella penna, giusto in virtù di questo aspetto insolito ed erudito che lo rende unico da una parte e, dato il contesto antifrastico in cui spesso viene usato, talora stravagante o argutamente parodistico, oppure grottesco, dall'altra, come accade ad esempio con il linguaggio letterariamente paludato e al contempo venato di riferimenti pop di un adolescente come il Michelin protagonista del romanzo *Verderame* (2007).<sup>4</sup> L'adolescenza, come nel caso del giovane Michele, è una delle dimensioni biografiche predilette dal narratore Mari e corrisponde a una condizione esistenziale dalla quale la realtà della vita quotidiana appare dotata di una singolare luminescenza onirica, un alone di meraviglia e mistero che, una volta attraversato, non permette più una chiara distinzione tra il territorio della nuda realtà, dove tutto è prosa, e quello del fantastico, dove tutto è possibile. Questa profondità di sguardo, virtù o illusione di cui il giovane è naturalmente dotato, torna in alcune figure significativamente provviste di un analogo potere decifratore verso una realtà innocua nelle apparenze e invece perturbante nelle sue più minute pieghe: è lo sguardo del flâneur e collezionista Benjamin, protagonista di *Tutto il ferro della torre Eiffel*. La giovane età del protagonista, o il suo carattere innocentemente estraneo al principio di realtà che regola il commercio umano nella sfera degli adulti (come il caso citato di Benjamin), sono una costante dell'ispirazione narrativa di Mari, e sotto l'influsso di adeguati modelli (su tutti il Gordon Pym di E. A. Poe e l'epica moderna della gioventù degli eroi di Dickens e Conrad) il delicato passaggio dalla giovinezza alla maturità si carica di uno spessore ideale che a torto si trascurerebbe: è il dramma della perdita non tanto di un'ideale innocenza, quanto della vitale illusione che dietro ogni fenomeno ci sia una ragione segreta e profonda, che tutto ciò che esiste sia ordinato in complesse trame di correlazioni, cause ed effetti. L'infanzia e la giovinezza, e quelle dimensioni esistenziali dotate del medesimo valore simbolico nella sua poetica, sono per Mari la ferita che la vita apre nella carne dell'individuo che cresce, dimensione possibile solo nella misura della perdita, condizione che diventa reale unicamente quando si è consapevoli della sua inevitabile fine mano a mano che ci approssima alla vita adulta. Da quella ferita, che in ogni modo il mondo degli adulti (la famiglia, l'educazione, le istituzioni) cerca di levigare e far dimenticare, sgorgano i ricordi di quel tempo che fu: sogni, ombre di desideri o, più spesso, mostri. Così il tredicenne protagonista di *Verderame*, Michele, commenta la natura perturbante del solfato di rame, il verderame del titolo appunto, fungicida artigianale preparato dal contadino Felice:

Punizioni tremende, avessi solo sfiorato una di quelle schegge: pure, siccome egli le trattava a mani nude ritraendone un turchese che non solo gli tingeva la pelle ma gli si installava permanentemente sotto le unghie, i casi erano due: o il verderame non era così pericoloso, o davvero egli era un mostro. E a questa seconda ipotesi sempre fiducioso mi attenni.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> M. Mari, *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 4.

È un vocabolario che produce volontariamente uno scontato effetto di letterarietà, come è facile vedere da quest'ultimo esempio, sia per le scelte lessicali che per le sintattiche. Questa lingua è però rifilata su una struttura sintattica scolpita incessantemente attraverso la mediazione di modelli colti (una prima approssimazione critica può essere cercata nella lingua stratificata, colta e anticontemporanea di molte delle divagazioni saggistiche di Gadda), rimandando al lettore un effetto finale che è di non-contemporanea familiarità. La modulazione del preziosismo lessicale mediante l'ausilio di una sintassi colta, che di tanto in tanto esibisce sapientemente tratti arcaici, produce effetti entro un raggio molto ampio: si va dal preziosismo linguistico vero e proprio a una mescolanza vertiginosa (a volte nella forma volutamente parossistica del *kitsch*) di alto e basso. Un'aria di famiglia ben riconoscibile emana da queste pagine, e lascia intuire che il miglior contributo di questa lingua alla tradizione letteraria nazionale non consiste in nessuna innovazione particolare, ma nella constatazione angosciata dell'impossibilità di esprimersi in una lingua che non sia in partenza, nei suoi componenti, già riconoscibile come letteraria. Credo si possa parlare di un caso limite, ed emblematico, di angoscia dell'influenza.<sup>6</sup> Mari sembra dimostrare con la coltissima tessitura verbale e stilistica della sua scrittura di aver preso atto del carattere asfittico della tradizione linguistico-letteraria italiana. Un'inevitabile prigionia linguistica in cui lo scrittore si muove non senza una sotterranea vena di disperazione illuministica; è questo ciò che accade, ad esempio, nell'equilibrismo linguistico di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, dove l'autore si autoimpone il limite della lingua ottocentesca in virtù del mimetismo virtuosistico richiesto da un romanzo storico scritto sotto forma di diario. Con riscrittura storico-narrativa s'intende la presenza di modelli colti al livello della forma della costruzione narrativa. Ad esempio, in uno dei romanzi più felici, *La stiva e l'abisso* (1992), una collana di archetipi marinari (da Salgari a Melville, da Stevenson a Conrad) fornisce i modelli della narrazione, e questi sono rifusi insieme e trattati da un punto di vista unitario così consapevole e meditato che, alla fine, è difficile discernere ciò che risale all'uno o all'altro di questi autori-modelli. Personaggi, situazioni, scene, pressoché ogni singola trama del romanzo rimanda infatti a un archetipo narrativo desunto da ciascuno di questi autori se non da tutti insieme, quasi agglutinati l'un l'altro in un sorta di Ur-autore. La presenza esclusiva di modelli stranieri, con la sola eccezione di Salgari, ma tiepidamente sullo sfondo rispetto al binomio Stevenson-Melville, al livello dell'organizzazione del mondo narrativo, in un autore così maniacalmente ossessionato dalla purezza di una lingua letteraria plurisecolare e tendenzialmente statica come quella italiana, spinge a una considerazione generale sulla consistenza della tradizione italiana,<sup>7</sup> una volta che si esce fuori dai confini della lingua e dell'invenzione strettamente poetiche. L'impressione è che, appena ci si sposti dal

<sup>6</sup> Il riferimento è ad H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [1973], Milano, Feltrinelli, 1983; quanto il tema sia centrale nella produzione artistica di Mari, lo dimostra l'argomento stesso di un libro come *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.

<sup>7</sup> Per una ricostruzione diacronica del genere romanzesco in Italia, sullo sfondo della di volta in volta coeva storia europea del genere, si vedano S. Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, il Mulino, 1995, e G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017.

piano della lingua a quello dell'architettura narrativa, cioè al piano strutturale dell'organizzazione dei mondi della finzione, l'arte di Mari rimanga sì iperletteraria e densa di citazioni canoniche, ma che queste riguardino sempre meno gli autori italiani, sostituiti da ben più numerosi modelli stranieri. Insomma, quando un'opera letteraria centrata sul motivo della riappropriazione-riscrittura come quella di Mari si trova di fronte al problema della costruzione del mondo della finzione narrativa, è costretta inevitabilmente a uscire fuori dal canone italiano. Per certi versi, si potrebbe affermare che *La stiva e l'abisso* rappresenti un'adeguata critica, sotto forma di autocoscienza e bilancio storico se si vuole, alle sacche di resistenza antimoderne che si trovano all'interno della tradizione nazionale, e disegni insieme un punto di fuga che tenta di rivitalizzare il canone stesso coll'inserzione di modelli narrativi desunti da altre tradizioni letterarie (la resistenza al moderno qui è intesa, evidentemente, come riluttanza alla forma romanzo). Un tentativo che è saggiato dall'autore sempre tenendo fermo, d'altra parte, il consueto investimento stilistico sul piano della lingua. Questa sorta di scissione testimonia una consapevolezza intorno alla fisionomia e ai caratteri del patrimonio letterario nazionale, con i suoi vuoti e pieni, di notevole portata intellettuale, collocando un'opera come *La stiva e l'abisso* esattamente sul versante opposto a quello Kitsch della letteratura di consumo che aggiorna il canone semplicemente uscendone fuori.

Il punto di massimo equilibrio tra riscrittura linguistico-lessicale e storico-narrativa è raggiunto da Mari nel romanzo breve *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990). Qui il tentativo di allargamento del canone italiano mediante l'inclusione di modelli non precipuamente italiani è evidente: il protagonista della vicenda è il giovane Leopardi, di cui si narrano episodi biografici della prima adolescenza: la genesi del commercio decennale con la luna e il lato notturno della sua esistenza, spiegato attraverso una supposta tara ereditaria che Giacomo scopre drammaticamente di aver ricevuto in dote da un oscuro antenato. Il mimetismo è massimo poiché la storia è narrata sotto la forma di un diario-indagine redatto dal fratello minore Orazio Carlo, sorta di detective-filologo che si lancia alla scoperta dei segreti che si addensano sull'esistenza di Giacomo, analizzandone vita e primi documenti letterari. La lingua raggiunge qui la massima aderenza mimetica all'oggetto, una sorta di grado-zero dello stile-Mari, se possibile, esauendosi nella completa adesione alla storia e al contesto storico-letterario dei personaggi. Il mimetismo erudito e specialistico, Mari è di professione storico della letteratura, produce una naturalmente alta frequenza di leopardismi e, in generale, si tratta di un magistrale artificio negromantico di restituzione della lingua primo-ottocentesca, così come poteva possederla un giovane italiano formatosi in un ambiente provinciale come quello di Recanati:

Il colle era tutto quiete e silenzio, e come giungemmo nel sito caro a Tardegardo mi sentii separato dal mondo, e credo che anch'ei l'ami tanto per questo. Dopo esser rimasto per oltre mezz'ora in silenzio e con gli occhi semichiusi in contemplar l'orizzonte, Tardegardo parlò. «Se non pensi, se non sogni e non ricordi e non temi, ed i sensi si stanno tranquilli senz'esulcerare i lor organi, sei felice, Orazio mio, o almen non sei infelice; e sai dond'avviene? Perché allora è come se le nostre passioni non parlassero rumorosamente siccom'esse fan perlopiù, ma sussurrassero fra lor piano piano senza svegliare il nostro essere, che può così seguitare il suo placido sonno nel senso della Madre Natura, che ci culla, e vezzeggia, e riscalda al suo tiepido fiato. Ma appena ti desti ti sgomberà la sua infinità disumana, ed il

suo aspetto mostruoso: allor cercherai di fuggire dimenando le membra ed urlando, ed Essa, con suprema indifferenza, ti schiaccerà nella sua medesima mole.<sup>8</sup>

È un esempio eloquente, facilmente moltiplicabile, della capacità di Mari di mimetizzarsi dentro una precisa fase della tradizione linguistica della letteratura italiana, scolasticamente nota e ampiamente vulgata come quella della lirica primo-ottocentesca, e a partire da questo camuffamento a livello di *langue* ridare voce alle singole, desaussurriane *paroles*: accanto a quella di Carlo Orazio qui prende corpo la voce di Leopardi (sotto uno dei suoi nomi di battesimo, Tardegardo), nella quale galleggiano come relitti di un naufragio, brandelli dei *Canti*, dello *Zibaldone*, delle *Operette morali*. La riscrittura storico-narrativa manipola forme e modelli tipicamente non italiani, ma coevi (o quasi coevi, per così dire) al registro linguistico utilizzato nel mondo della finzione: *ghost* e *detective story*, un'atmosfera complessiva da *romance* arricchita da numerosi elementi gotici. Questa tensione tra canone italiano e canone europeo, inevitabile nel momento in cui il mondo possibile della narrazione si aggira entro i confini della modernità, segna con *Io venìa* una prima compiuta sintesi, che però non nasconde le linee di tensione tra le due tradizioni. L'opera maggiore della piena maturità narrativa è senz'altro il romanzo *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002). È difficile resistere alla tentazione di definire quest'opera postmoderna. Gli elementi fissati dalla vulgata critica sembrano esserci tutti: personaggi storici che si mescolano a personaggi immaginari, con i primi che attraversano continuamente il confine tra finzione e realtà storica; metaforismo e carattere referenziale si specchiano a vicenda rimandandosi immagini ambigue; motivi alti, come l'invenzione del cinema e il suo impatto sulla cultura novecentesca oppure personaggi che appartengono alla migliore intelligenza del XX secolo (come Benjamin, eroe del romanzo, Marc Bloch, L. F. Céline, E. Auerbach, Gadda), si mescolano ai residui della cultura pop, come l'omino Michelin, la torre Eiffel, il magnate Renault, le prime icone del nascente immaginario cinematografico e così via. La presenza di motivi postmoderni è così fitta, consapevolmente selezionata e attenta, scolasticamente inappuntabile che è lecito il sospetto che piuttosto di un'opera postmoderna si tratti di un'opera che tematizza il postmoderno, una sorta di esperimento letterario sulla tenuta, creativa e intellettuale, del postmoderno come corrente culturale e moda artistica. In particolare, il postmoderno in questo caso trattato da Mari sembra appartenere a quel tipo di riscrittura della Storia che suggerisce alla fine la deriva del senso, e dell'interpretazione ovviamente, naufragio in cui anche la Storia sembra rimandare al lettore un'immagine potentemente e irrisolvibilmente allegorica.

Nonostante queste premesse apparentemente inclini a civettare con le tendenze postmoderne più estreme, *Tutto il ferro della torre Eiffel* è il romanzo in cui Mari tematizza il canone europeo e la tradizione italiana dentro questo, frammentandolo e facendolo esplodere dentro i detriti della cultura di massa. La forma prediletta della riappropriazione-riscrittura è qui la parodia, che sembra aleggiare ovunque nel romanzo. La ragione sta nel fatto che l'autore, piuttosto che limitarsi a citare e

<sup>8</sup> M. Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Venezia, Marsilio, 1998, p.111.

riprodurre unità testuali e motivi precisi di altre opere o scrittori, dissecca quei motivi risalendo all'archetipo astratto, a quel linguaggio letterario fatto di personaggi tipici, sintagmi caratteristici, unità essenziali che la tradizione letteraria occidentale ci ha proposto per secoli come lingua materna della letteratura. L'iperletterarietà e la naturalezza sono la cifra essenziale e paradossale di questa scrittura, contro la prima e superficiale impressione di fredda ingegneria stilistica che lo stile-Mari produce nel lettore. In *Tutto il ferro della torre Eiffel*, oltre al consueto caleidoscopio lessicale e sintattico, a essere tematizzata è proprio la tradizione letteraria europea, sia nella scelta dei personaggi che nella forma dell'intreccio.

Quella di Mari è una riproposizione angosciata della domanda cui cerca di rispondere Auerbach, uno dei protagonisti della finzione narrativa, col suo capolavoro: in cosa consiste la letteratura dell'Occidente?<sup>9</sup> Nella versione rielaborata di cui Mari si riappropria, la stessa domanda, uguale eppure diversa, appare nella sua forma non censurata e più scopertamente angosciata: in cosa consiste esattamente la realtà narrataci dalla letteratura europea per duemila anni? Anche nel caso di *Tutto il ferro della torre Eiffel* la risposta è nella *mimesis*, ma in un senso ben diverso e apocalittico, perché segnato da un'angoscia dell'influenza che Auerbach poteva permettersi di ignorare grazie alla sua fede nello sviluppo storico omogeneo di quella tradizione, seppure nella forma opaca e misteriosa del concetto di «figura». Per questo affioramento dell'autocoscienza di una tradizione letteraria nella forma dell'invenzione, *Tutto il ferro della torre Eiffel* ha un significato potentemente allegorico. Solo che, a differenza di Auerbach, qui ad essere imitata non è la realtà, ma la letteratura che si presuppone dovrebbe avere tra i suoi compiti quello di rappresentare la realtà imitandola. Nel romanzo la narrazione si chiude sotto il segno di Céline: in una scena di ambientazione romantica (burattini, automi, nani, camuffamenti e rivelazioni), Céline (s)compare sul palcoscenico di un teatro di burattini, maestro di cerimonie che passa in rassegna tutta la cultura francese e occidentale della prima metà del XX secolo. Ridotto a pura voce che sentenzia dal buio, appare come il buco nero della storia occidentale, doppio perverso della ragione illuministica di cui liquida, insieme banditore di un'asta fallimentare e pubblica accusa, due secoli di storia. Sul palco ad un certo punto, emergendo da una botola, si affaccia Benjamin, dopo aver attraversato un tortuoso budello sotterraneo che partiva proprio dalle viscere della casa privata di L.F. Céline. Sulla scena ad essere rappresentata e passata in rassegna dal demone-Céline è la cultura dell'Occidente, sotto gli occhi pieni di terrore e rapimento del critico di Baudelaire e Parigi, del cinematografo e dell'aura:

- La prima scena l'avete vista, - disse la voce nel buio, ora un piccolo sforzo d'immaginazione e siamo sui Pirenei, ohp!, a Port Bou, il 25 settembre dell'anno 1940, c'è la guerra, c'è sempre una guerra guerrazza! E i profughi passano, s'insinuano fra le maglie, i giudiziosi giudei... fuggono dalla Francia teotisca per andare in America passando dalla Spagna... sino togo la Spagna, lampadine e cavalli! braouum! bra... il nostro beniamino ce l'ha, il visto per salpare, quello d'uscita non serve perché gli spagnoli non l'hanno mai chiesto, coglioni, e invece... disdetta! Proprio il giorno prima... un nuovo papèl lo ha imposto, 'sto

<sup>9</sup> Naturalmente mi riferisco a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, pubblicato per la prima volta in Italia da Einaudi nel 1956 e scritto in esilio a Istanbul, durante gli anni del secondo conflitto mondiale.

vistoso di uscita! Pochi giorni dopo il provvedimento... annullato! Ma intanto... una bella jattura essere capitati lì in quel momento, proprio! A centinaia son passati prima... a centinaia passeranno dipoi... solo un pesciolino è rimasto bloccato... davvero una scalogna speciale, opera di un'architettura cosmica della jella... e lo capisce, il pesciolino, finalmente lo capisce... ciò che ancora non sa è che la sua ultima risorsa, quella che lui crede essere la sua ultima speranza, di quell'architettamento è il capo d'opera-gemma, guardate... guardate...<sup>10</sup>

In questa scena apocalittica, il romanzo rivela un'altra significativa ascendenza europea: Benjamin (e Marc Bloch) da una parte, Céline (e l'automa Auerbach) dall'altra sono una nuova incarnazione del perenne manicheismo occidentale, nuove *figurae* di ciò che a suo tempo avevano già rappresentato i Naptha e i Settembrini dello *Zauberberg* di Thomas Mann. *Tutto il ferro della torre Eiffel* potrebbe leggersi dunque, per quello che si è sostenuto sopra, come l'opera in cui Mari approda al confronto con il canone moderno-contemporaneo del Novecento letterario e, non a caso, si vede costretto ad abbandonare il dialogo colla tradizione letteraria italiana, con un'eccezione però. A un certo punto al centro simbolico del romanzo sorge, come un nodo bizzarro incastonato nella fitta rete di personaggi e vicende parigine, Carlo Emilio Gadda, che durante un tour notturno in una Roma onirica e allucinata, guidato da un impertinente piccolo balilla, si ritrova all'improvviso di fronte a un'orribile cicatrice del terreno, in via Merulana:

Interrogata dal figlio la terra rispose: e il montarozzo vibrante incominciò a creparsi radialmente dal vertice alla base, poi le crepe divennero fenditure dalle quali colò un liquido bruno, poi tutto si aprì come la buccia di un fico. Nudo, lucente di umori, rimase alla vista un grumo palpitante, qualcosa che teneva simultaneamente di un cervello, di un fegato e di un bulbo oculare escerpato: non fosse per i filamenti che, correndo sulla sua superficie e intrecciandosi in gangli, gli davano sembianza di fascio neuro tendineo avvolto su se stesso, id est gomito o gnòmmero in cui il caos virulento della vita sortiva plastica epifania: nonostante tutto neoclassica.<sup>11</sup>

In questa epifania, il Gadda di Mari si installa in una costellazione europea che gli fa rivivere i fantasmi di Joyce e Kafka, non meno di quelli di Sartre e dei suoi personali fantasmi del *Pasticciaccio* e della *Cognizione*. Questa inserzione extravagante di Gadda al centro di un romanzo eurocentrico come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, opera per intero devota a una serrata meditazione sull'intera cultura occidentale condotta in un'clima da fine della storia, rappresenta l'approdo più alto del lavoro di Mari sulla tradizione letteraria italiana, un sintomo della vitalità di quel patrimonio letterario e anche un giudizio sulla sua storia. In altre parole, l'operazione creativa sottintende un giudizio critico bene preciso: l'individuazione nell'autore del *Pasticciaccio* di uno dei cardini del patrimonio italiano novecentesco e, anche, della porta attraverso la quale è possibile cercare una via di dialogo con la tradizione moderna più ampiamente europea e occidentale. Uno dei pochi, intelligenti modi, a nostro avviso, per continuare a mantenere attiva una tradizione letteraria che si voglia viva, oltre che italiana.

<sup>10</sup> M. Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, cit., p. 275.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 82.

L'attribuzione dell'opera alla tendenza che si definiva fino a qualche anno fa postmodernismo è, dal nostro punto di vista, problematica e va meglio precisata e compresa, poiché non può risolversi nella semplice predicazione di alcune caratteristiche formali che, considerate proprie del movimento, sarebbero presenti nel romanzo. Ogni critico letterario, chiunque a livelli diversi pratici la disciplina della critica letteraria, svolge una prassi di carattere sociale e, soprattutto, socialmente legittimata, qualunque sia la consistenza dell'aura e la credibilità della legittimazione sociale oggi. Si legge, si scrive, si critica sempre in funzione di un pubblico; quando l'oggetto critico è espressamente la tradizione letteraria nazionale, questo pubblico coincide per definizione con una comunità sociale-storicogeografica-linguistica ben definita, sebbene dai confini storicamente mobili. Ora, ricordare questa ovvia condizione in cui il dialogo critico è praticato, significa rinviare-a e rivendicare un'idea della critica letteraria, prima ancora che della letteratura stessa, che sia trascendente e non immanente.<sup>12</sup> Se si accetta questo punto di vista, nessun discorso critico coerente e intellettualmente onesto può risolversi in una critica del tutto interna al testo. La letteratura postmoderna, tra le tante o poche virtù che ha in dote, possiede quella decisiva di concepire il mondo come una replica dell'opera d'arte. Come questa è un universo semantico di segni fluttuanti e in continua, o incerta-evasiva-allegorica ecc., ricomposizione, così appare il mondo extraletterario, in una parola: la Storia stessa appare nelle narrazioni postmoderne come una serie indeterminabile di segni più o meno arbitrari. Ebbene, questo tipo di pratica estetica si specchia nella lente del critico mostrando il suo doppio negativo: non c'è alcun dubbio che molti romanzi postmoderni suggeriscano che la storia possa essere letta solo come una serie di segni dal significato indecidibile e mobile, e questo accade, in superficie almeno, anche in *Eiffel*. Il critico deve però cogliere in questa operazione apparentemente ingenua – per cui la storia appare naturalmente come un libro – il momento genetico rimosso dalla forma finale, l'opera di annullamento della differenza tra testo e realtà: l'occultamento del cadavere della storia. Portare alla luce questo momento negativo significa per il critico, innanzi tutto, comprendere che storia vs. opera (realtà vs. finzione) non è un vecchio problema critico oramai superato, ma la genesi stessa di quell'operazione; significa inoltre comprendere che la fagocitazione della realtà storica da parte del mondo possibile del testo letterario è il frutto di una dialettica in cui sono in azione non solo motivi estetici, ma anche politici, ideologici, sociali e che tutta questa complessa genesi deve essere ricostruita dal critico stesso secondo le sue capacità. In un'opera come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, l'osmosi tra la realtà storica e la sua versione letteraria ricostruita nel mondo dell'invenzione, una vera e propria storia dell'Occidente *sub specie* letteraria, è, come in genere nei mondi della finzione postmoderna, compiuta a una profondità tale che tutta la Storia effettuale sembra implodere verso, e dentro, il suo doppio letterario. La spirale realtà/finzione disegna in questo romanzo un punto di singolare sovrapposizione oltre il quale sembra non poterci essere progressione: i due bracci si sovrappongono fino ad implodere, tutto termina nel gorgo annichilente dei tre puntini

<sup>12</sup> Si veda F. Jameson, *The political unconscious*, London, Verso, 1982, pp. 273-74.



di Céline.<sup>13</sup> L'intero Occidente pare regredire verso una sorta di preistoria della cultura o di futuristico ritorno a una barbarie arcaica nel senso dell'irrelatezza tra segno e realtà, tra linguaggio e cose. Questa fine apocalittica indica che la spirale si è bloccata e per proseguire deve tornare a manifestare la coppia mondo-testo come una scissione, o se si vuole come una coppia dialettica. Per queste ragioni un romanzo come *Tutto il ferro della torre Eiffel* è allo stesso tempo uno dei pochi frutti possibili del postmoderno all'interno della tradizione italiana e uno dei tentativi di riconsegnare la letteratura, attraverso un vero e proprio furore apocalittico, a un rapporto di trascendenza con la realtà. E che questo avvenga mettendo in gioco la tradizione italiana all'interno del canone occidentale è uno dei suoi meriti maggiori. La drammatica separazione tra parole e cose che in *Eiffel* sembra ingoiare in un vortice l'intera cultura occidentale, con la sua fiducia nell'umanistica *res publica literaria*, è una delle ossessioni dell'arte di Mari.<sup>14</sup> Essa torna in *Verderame*, a ideale chiusura di un dittico con *Tutto il ferro della torre Eiffel*, ma in formato minore, attraverso la progressiva demenza di Felice, coprotagonista del romanzo insieme al giovane Michele. La perdita del legame tra significante e significato, e il conseguente generale oblio di ogni cosa, che minano la facoltà linguistica di Felice fino a metterne in dubbio la consistenza stessa di essere umano, sono controbilanciate dal tentativo disperato del giovane Michele di porre rimedio alla malattia, con risultati tragici ed esilaranti insieme. In questa coppia di personaggi e nel loro rapporto fa una nuova comparsa quella allegoria dell'apocalisse già messa in scena in *Tutto il ferro della torre Eiffel* dal duo Benjamin-Céline, ma qui con minore vertigine avanguardistica e una maggiore, terrena e umana compassione, non meno tragica però:

A volte tratteneva il nome come un flatus senza senso, e mi chiedeva cosa fosse una vanga, cosa volesse dire quel «vacaboia» che gli si formava continuamente nella bocca. Altre volte riteneva cosa e parola, ma come per il cesso non sapeva più ritrovarla. Quanto ai ricordi, la loro distruzione doveva procedere a ritmi devastanti, perché per una circostanza di cui avvertiva la scomparsa chissà quante ce n'erano che, proprio per il fatto di dileguarsi, non lasciavano segni né sospetti. Povero Felice! Pensavo a lui come alla statua di Condillac, da individuo completo (benché mostro) a mero simulacro di uomo. Era chiaro che il processo era irreversibile [...].<sup>15</sup>

<sup>13</sup> «[...] i tre puntini di Céline, "l'invention du siècle", certo la più necessaria che io ricordi», così commenta Mari l'emblema stilistico dello scrittore francese (*I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, p. 17), all'uso del quale dedica peraltro un intero romanzo (*Rondini sul filo*, Mondadori, Milano, 1999).

<sup>14</sup> E dietro questa ossessione si agita certo quella originaria e fondamentale: «Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più speciali affezioni, come l'insoddisfazione della vita (quel senso di un'esistenza mancata cui Binswanger attribuisce ogni appetito di risarcimento formale) o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. In entrambi i casi si dà virulenza, morbosità, necessità fisiologica, perché non c'è operazione più violenta e arbitraria di quella che imprime una forma alla propria vita» (M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 19).

<sup>15</sup> Id., *Verderame*, cit., p. 13.

## RECENSIONI

**Annalucia Cudazzo**

AA. VV.

*España e Italia: el Siglo XX*

A cura di Irene Romera Pintor

Madrid

Fundación Updea Publicaciones

2018

ISBN: 978-84-09-05763-4

Irene Romera Pintor, *Prólogo*Maurizio Gioco, *Marionette che passione! Rapporto tra letteratura e teatro di figura nell'Italia di inizio Novecento*Daniela Marani, *Interconnessioni tra vita e romanzo in Federigo Tozzi*Fabio Moliterni, *Immagini barocche nella scrittura di Leonardo Sciascia*Paolino Nappi, *Faccendieri, uomini di conseguenza, killer. Il noir napoletano di Attilio Veraldi (1976-1982)*Mariasol Villarrubia Zúñiga, *Calvino: una obra marcada por la creación literaria de Borges*Miguel Ángel Cuevas, *L'arte a parole: intertesti figurativi nella scrittura di Vincenzo Consolo*Roberto Fregna, *L'utopia della rivolta di Alcàra Li Fusi*Nicolò Messina, *Consolo fra scrittura letteraria e "di presenza"*Maria Teresa Pano, *Nel labirinto della scrittura di Vincenzo Consolo: la produzione saggistica*Alessandro Dell'Aira, *La Metafora del Sorriso. Vincenzo Consolo e l'Antonello del Mandralisca*Sandro e Salvatore Varzi, *Identità svelata? Il ritratto d'ignoto di Antonello da Messina a Cefalù*

Il denso scambio scientifico-culturale tra Spagna e Italia si è consolidato attraverso due Giornate Internazionali, tenutesi presso la Facoltà di Filologia, Traduzione e Comunicazione dell'Università di Valencia, il 1 e il 2 marzo 2018: la prima dedicata a *Vittorio Bodini fra Italia e Spagna*, curata da Juan Carlos de Miguel, e la seconda intitolata *España e Italia: el Siglo XX*, organizzata da Irene Romera Pintor, i cui atti sono riuniti nel presente volume, introdotti da una presentazione della curatrice e suddivisi in tre sezioni.

La prima sezione presenta cinque studi incrociati sulla letteratura italiana del Novecento fra Spagna e Italia, il primo dei quali incentrato sui nessi fra opere letterarie teatrali e il teatro di figura nel periodo a cavallo fra XIX e XX secolo. Prendendo in esame *Il filo* di Giuseppe Giacosa, *Marionette che passione!* di Pier Maria Rosso di San Secondo e *Siepe a Nord Ovest* di Massimo Bontempelli, Maurizio Gioco mette in evidenza il rapporto fra uomo e marionetta che emerge in tali opere, rapporto che dimostra la freddezza e la vacuità dell'animo umano e che, agli inizi del Novecento, pare anticipare o replicare la visione futurista di uomo-macchina.

Gli altri interventi si concentrano su determinati aspetti della produzione di alcuni autori italiani contemporanei, come Federigo Tozzi, di cui Daniela Marani ripercorre la produzione, analizzando puntualmente gli elementi biografici che si riscontrano nelle sue opere, a partire dal suo primo romanzo, *Con gli occhi chiusi*, che appare una sorta di autobiografia di Tozzi, come anche *Ricordi di un impiegato* che ricalca le esperienze compiute nel periodo al servizio delle Ferrovie dello Stato. Ad esempio, dalla lettura del *Podere* e di *Bestie* si evince lo strano e spesso conflittuale rapporto dell'autore con la sua città, Siena, mentre il difficile legame padre-figlia di *Adele* riproduce quello di Federigo col genitore Ghigo; le vicende del romanzo *Tre croci*, invece, si ispirano alla morte di uno dei fratelli Torrini di Siena, mentre la psicologia dei protagonisti degli *Egoisti* rispecchiano le personalità dello stesso Tozzi e di alcuni suoi amici.

Fabio Moliterni esamina, con attento sguardo critico, alcuni passi delle opere di Leonardo Sciascia in cui meglio si possono notare immagini che risentono dell'influsso del barocco, come

nell'elzeviro, pubblicato nel 1949, *Palermo barocca*, in cui, con uno stile molto lontano da quello strettamente giornalistico, vengono descritti, con insistenza minuziosa sui dettagli, alcuni momenti particolari della vita del capoluogo siciliano. Dalla scena del mercato, ad esempio, come acutamente coglie Moliterni, viene fuori un universo caotico «sospeso fra la vita e la morte» (p. 40) e, tenendo a mente la lezione di Vittorio Bodini in *Barocco del Sud*, si riscontra come anche in Sciascia l'oltranza descrittiva nasconda in realtà un profondo *horror vacui*. L'enfasi descrittiva, in cui domina un'abbondante aggettivazione, non manca neppure in alcuni passaggi di *Morte dell'inquisitore* e del *Consiglio d'Egitto*, dove spesso l'insistenza su alcuni dettagli carica le scene di un clima grottesco e misterioso. In Sciascia emerge anche un gusto anatomico per la descrizione dei corpi, che risente di quello stile barocco, ascrivibile all'area mediterranea, in una sorta di continuità fra Spagna e Sicilia, che Italo Calvino scorgeva nel pensiero e nella scrittura di Sciascia e cui contribuisce anche il suo vissuto. La rappresentazione deformata dei corpi cerca di riprodurre le sofferenze carnali subite dagli stessi, come nel racconto della tortura di Francesco Paolo Di Biasi; come scrive Moliterni, si tratta di una descrizione in cui «la verosimiglianza si accompagna alle forme di una allucinata immaginazione analogica» (p. 47).

L'intervento successivo, di Paolino Nappi, si presenta come una scrupolosa analisi della produzione di Attilio Verardi, autore di opere rientranti nel genere d'origine americana dell'*hard-boiled*. La lunga esperienza di traduttore dall'inglese garantisce allo scrittore una lingua nitida e fluente con la quale viene dipinta la doppia natura di Napoli, con il suo volto rassicurante da un lato e la criminalità organizzata dall'altro. Da quest'ultimo aspetto scaturisce una descrizione della città molto diversa da come viene tradizionalmente raffigurata: si assiste a una Napoli piovosa e grigia, perfettamente «in linea con il *noir* metropolitano» (p. 61). Nappi si concentra su tre opere in particolare, scritte in una fase storica in cui la camorra diventa un vero e proprio modello mafioso con caratteri ben definiti: *La mazzetta* (1976), *Uomo di conseguenza* (1978) e *Naso di cane* (1982), da cui si nota come, attraverso ritratti fortemente ironici e caricaturali, lo scrittore riesca ad adoperare il romanzo poliziesco come chiave di lettura sociologica e antropologica della realtà napoletana.

Nell'ultimo intervento della prima sezione, in lingua spagnola, Mariasol Villarrubia Zúñiga mette in evidenza i legami fra le opere di Jorge Luis Borges e di Italo Calvino, il quale, nel suo libro *Perché leggere i classici*, parla espressamente dell'influenza esercitata dallo scrittore argentino nella letteratura italiana. Zúñiga dimostra come sia imprescindibile il rapporto fra Dante, Borges e Calvino, che si può riscontrare nell'immagine del labirinto, analizzata nei due scrittori contemporanei, che contiene in sé una moltitudine di significati oscillanti fra la dimensione del reale e la dimensione fantastica e che prevede sempre una speranza di uscita. Le influenze di Borges su Calvino sono anche di natura stilistica e formale, come si può notare, ad esempio, dal racconto breve, dagli espedienti metaletterari, dalla sospensione temporale che caratterizzano *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, la cui labirintica trama ha comunque un filo conduttore che è legato alla figura della lettrice Ludmilla.

La seconda sezione del volume è interamente dedicata alla figura di Vincenzo Consolo. Miguel Ángel Cuevas, curatore dell'*Ora sospesa* di Consolo, presenta la struttura e i nuclei tematici dell'opera, una selezione di testi pubblicati in diverse sedi, in cui, ricorrendo spesso all'ecfrasi, lo scrittore parla di pittori, scultori, fotografi e architetti. Cuevas analizza accuratamente alcuni testi in cui si ravvisano tracce di successive opere di Consolo, dimostrando come, sebbene siano stati scritti per motivi spesso occasionali, abbiano permesso di consegnare ai lettori delle profonde riflessioni sulla sua scrittura e sulla sua produzione artistica.

Roberto Fregna presenta, invece, *Autobiografia della lingua* di Consolo, una serie di conversazioni fra lo scrittore e Irene Romera Pintor, dedicate alla lingua adoperata nelle sue opere, che risente delle sovrapposizioni del greco, del latino, dell'arabo e dello spagnolo e che si rivela capace di superare «il codice linguistico comune per rappresentare la città» (p. 119) e il mondo siciliano. Nel suo particolareggiato intervento, anche Nicolò Messina si sofferma sulla lingua di Consolo che ritiene essere non difficile ma «plurilingua» (p. 132) e dimostra la capacità dello scrittore di dar vita

a uno stile originale e personale, innovativo ma al tempo stesso rispettoso della tradizione. Messina affronta poi un altro aspetto di Consolo, legato alla sua attività giornalistica, per cui si imponeva come necessaria una scrittura che egli chiamava «di presenza», cioè militante, e passa in rassegna i giornali con cui lo scrittore collaborò, concentrandosi su alcuni suoi contributi e dimostrando come la penna di Consolo sia riconoscibile indipendentemente dal genere da lui affrontato.

Maria Teresa Pano analizza la produzione saggistica, edita e inedita, di Vincenzo Consolo che nel 1991 pubblicò la sua unica silloge di saggi col titolo *Di qua dal faro*, che invita a osservare con attenzione la realtà della Sicilia. Pano mette in evidenza come per molti scrittori, ad esempio Sciascia e Bufalino, l'appartenenza alla propria terra sia quasi una «categoria metafisica», una «condizione antropologico-esistenziale» (p. 159), non pienamente condivisa da Consolo che comunque guarda alla Sicilia come a una terra dove tutto è metafora, dove il barocco si presenta come un'esigenza dell'animo umano per reagire al dilagare del nulla, visione molto simile a quella di Bodini. La Sicilia è uno dei temi su cui insiste maggiormente Consolo saggista, assieme alle questioni legate alla sua attività di romanziere e agli studi sulla letteratura. Si pensi, ad esempio, ai saggi sulla commedia pirandelliana *Pensaci, Giacomino!* e su Iacopone da Todi; ma non mancano neppure letture di alcuni Canti della *Commedia* dantesca né scritti di diverso genere, come quelli incentrati sulla mafia o dedicati all'arte figurativa. Nell'inedito saggio *Flamenco* si mette in luce il «processo di "ispanizzazione"» (p. 169) che interessò il sud della penisola italiana, in modo particolare i punti di contatto, soprattutto culturali, fra la Spagna e la Sicilia; un'analisi quella di Consolo che Pano felicemente accosta all'omonima prosa di Bodini, in cui il flamenco, interpretato come condizione interiore dell'uomo, permette allo scrittore di ricordare i canti dei carrettieri e dei contadini del Salento.

L'ultima sezione del volume si intitola *Sfidando l'Ignoto* che, rievocando l'opera *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo, è dedicato all'omonimo saggio scritto da Alessandro Dell'Aira e da Salvatore e Sandro Varzi, in cui si rivela l'identità dell'uomo raffigurato nel *Ritratto d'Ignoto* di Antonello da Messina che ispirò lo scrittore siciliano. Come già Roberto Longhi aveva supposto, i tre autori, partendo da una discussione attorno a un sigillo in ceramica sul retro della tavoletta che accoglie il dipinto, hanno compreso e dimostrato che l'enigmatico sorriso non appartiene, come erroneamente si è a lungo creduto, a un marinaio, bensì a Francesco Vitale, potente vescovo e ambasciatore, precettore di Ferdinando II d'Aragona e finanziatore del viaggio di Cristoforo Colombo.

**Marianna Villa**

AA.VV.

*Il modernismo italiano*

A cura di, Massimiliano Tortora

Roma

Carocci

2018

ISBN: 978-88-430-9266-6

Il volume si propone di analizzare il concetto storico-letterario di ‘modernismo’, entrato nel dibattito critico dagli anni Novanta del secolo scorso ad indicare la frattura, che si verifica ai primi del Novecento, tra la cultura simbolista ottocentesca e nuove tendenze sperimentali, non più definibili con la categoria di Decadentismo. La natura collettanea dell’opera ha il pregio di ricapitolare, per generi e argomenti, più di un ventennio di riflessioni, raccogliendo differenti prospettive, soprattutto a partire da studiosi che gravitano intorno alla rivista «Allegoria», ma senza dimenticare altre posizioni, come quella di Pierluigi Pellini, che parlava di modernismo già nel 1998 (e più di recente ha formulato una differente periodizzazione in *Naturalismo e Modernismo. Zola, Verga e la poetica dell’insignificante*, Artemide, Proteo, 2016), anticipandone le avvisaglie già in piena cultura naturalistica di metà Ottocento. E del resto Pierluigi Pellini trova spazio nel cap. 6, in cui, a partire da tre ipotesi di sistemazione storiografica, ribadisce la propria idea di un modernismo di durata maggiore, che rappresenterebbe la somma di diverse risposte ai problemi mossi dalla modernità e che affonderebbe le sue origini già nell’opzione realistica ottocentesca. Fa notare Pellini come le prese di posizione contro il romanzo ottocentesco agli inizi del nuovo secolo non riguardino il realismo *tout court*, bensì il narratore onnisciente e la trama lineare, del resto già abbandonate da decenni nel romanzo francese. Così, partendo dall’analisi di Auerbach in *Mimesis*, Pellini ribadisce lo stretto rapporto del romanzo novecentesco con la concreta «realtà rappresentata».

Sarebbe stato forse preferibile anticipare la collocazione del contributo di Pellini, che in qualche modo, nella posizione attuale, rompe il filo del discorso, per consentire al lettore, sin dall’inizio, una più agevole ricostruzione del dibattito critico intorno all’opzione modernista, a partire da posizioni piuttosto differenti almeno per quanto riguarda la cronologia. I restanti interventi, pur da prospettive e angolature molteplici, cercano infatti di circoscrivere il fenomeno ai primi tre-quattro decenni del Novecento in relazione alla crisi epistemologica causata dalle rivoluzioni di natura scientifica, medica e filosofica che segnano la modernità.

I primi contributi riguardano, a buon diritto, la prosa, con *Il romanzo* di Federico Bertoni (cap. 1) e *La novella* di Massimiliano Tortora (cap. 2), perché in essa si colgono meglio i tratti caratterizzanti della tendenza modernista, la sua volontà di dare conto del processo contraddittorio e complesso della modernizzazione di inizio Novecento, in opposizione al paradigma naturalistico e simbolista. Entro un arco storico circoscrivibile tra il 1904 del *Fu Mattia Pascal* e il 1929 degli *Indifferenti*, emergono alcune costanti che assumono valore distintivo: il narratore inattendibile, la metamorfosi del protagonista in un inetto, la tensione metafisica, l’autoriflessività, lo sgretolarsi della linearità cronologica e il dominio della quotidianità. Se nessuno scrittore si è mai definito modernista, è proprio l’analisi dei testi che permette di individuare caratteri e costanti significative.

Più arduo è il compito di Raffaele Donnarumma di ricostruire un quadro della poesia modernista italiana (capitolo 3), districandosi tra le categorie manualistiche oramai consolidate, quali il Crepuscolarismo, il Futurismo, l’Ermetismo etc. e le grandi personalità di poeti, spesso eterogenee tra loro. La soluzione adottata, decisamente convincente, è quella di porre distinguo e confini che possano dare senso al modernismo, da intendersi come uno degli assi portanti e trasversali della lirica novecentesca. Quattro sono le fasi moderniste che vengono proposte da Donnarumma entro

un quadro cronologico più ampio rispetto a quello della prosa, ovvero quella dei Crepuscolari, dei Vociani e delle tre raccolte Montaliane (dagli *Ossi* alla *Bufera*). Infine viene proposta una tendenza neomodernista negli anni Sessanta, in opposizione con le Neoavanguardie, e a essa vanno ascritte alcune esperienze poetiche di Sereni, Zanzotto, Giudici, Raboni, Bertolucci, ma anche di Pasolini, Pagliarani, Rosselli, Cacciatori e Fortini.

Se quindi il modernismo in poesia viene delineato in relazione oppositiva alle avanguardie, bisogna guardare ancora al paradigma naturalistico, come accadeva per la prosa, per analizzare la produzione teatrale. Luca Somigli nel cap. 4 ricostruisce limiti e caratteri del teatro riconducibile al modernismo, a partire soprattutto dalla rivoluzione pirandelliana, con la rottura del teatro borghese fino all'approdo ai Miti.

Dal cap. 5 si abbandona la disamina secondo i generi per passare all'individuazione di tratti costitutivi della poetica, *in primis* le tematiche, caratterizzate, come evidenzia Maddalena Graziano, dal dubbio, dal paradosso e dall'ossimoro. La linea dell'indagine collega così Pirandello, Svevo e Gadda, mentre altre tematiche, quali l'interiorità tormentata, la solitudine e la frattura tra io e mondo, permettono interessanti percorsi tra prosa e poesia di differenti autori. Probabilmente per una sorta di reazione al magistero dannunziano, il modernismo italiano prende strade opposte rispetto all'esaltazione della brulicante metropoli che fa da sfondo a Proust, Musil, Woolf ed Eliot: luoghi periferici e una normalità «oscura e angosciante» pervadono infatti le opere degli autori nostrani.

A partire dalle pagine di Debenedetti sull'«invasione di brutti» nel romanzo del Novecento, Alberto Godioli (cap.7) approfondisce il problema del ripensamento della categoria dello stile, con il rifiuto del mito ottocentesco della trasparenza a favore di un'idea dello stile come deformazione rivelatrice del reale, in cui gli estremi, aulico e basso, si toccano. Secondo lo studioso, è proprio attraverso gli strumenti della caricatura e della deformazione, da intendersi non solo in termini espressionistici, che è stato possibile agli scrittori modernisti offrire uno sguardo autentico sul mondo.

Altro tema fondamentale è senz'altro il rapporto contraddittorio che il modernismo ha intrattenuto con il progresso scientifico e tecnologico di inizio Novecento, perché ne è stato influenzato, ma senza dividerne gli entusiasmi avanguardistici. Valentino Baldi nel cap. 8 analizza gli influssi del pensiero scientifico in relazione al paradigma psicoanalitico e alle categorie di tempo e di caso e mostra come il ripiegamento verso il mondo del privato, delle emozioni e della memoria costituisca anche il controcanto agli avanzamenti tecnologici e capitalistici, proprio mentre i nuovi paradigmi conoscitivi andavano ridefinendo i rapporti tra autore, narratore e materia narrata, ben visibili nella prosa.

Al termine della disamina di questioni tematiche e trasversali a più generi e autori, si pone l'intervento di Stefano Guerriero (cap. 9), che intreccia l'affermarsi del modernismo con le dinamiche dell'editoria libraria. È senz'altro la cifra comune della letterarietà che ha permesso agli autori oggi considerati modernisti di essere pubblicati da riviste e case editrici di orientamenti diversi e insieme a scrittori altrettanto differenti. Eppure va notato come proprio l'affermazione del romanzo entro il sistema dei generi e dell'industria culturale abbia concorso alla promozione degli autori modernisti. Soprattutto dagli anni Trenta, quando il dibattito sul romanzo diventa pressoché permanente, iniziano a percepirsi le diversità: è lo stesso Moravia, sulla «Fiera letteraria» a svolgere una riflessione storico-critica in cui il passato recente viene letto come modernismo, in relazione alla crisi del personaggio-narratore.

Conclude il volume l'interessante apertura di Tiziano Torraca (cap. 10) sulla possibilità di un *Late Modernism* nel contesto italiano degli anni Sessanta e Settanta, in parallelo ad un'altra importante rottura epistemologica che, proprio come quella di inizio Novecento, si lega a fattori sociali, economici e culturali, quali l'avanzata del capitalismo, dell'urbanizzazione e della società di massa nel boom economico.

Come una «fotografia in simultanea da prospettive diverse», il volume consente un primo bilancio critico su una questione complessa ma ancora poco nota al di fuori degli ambienti universitari: basti pensare che nella manualistica dell'Istruzione secondaria superiore manca ancora un approccio

convincente al primo Novecento, che permetta di districarsi tra autori e correnti apparentemente eterogenee e di cogliere le relazioni con la produzione letteraria europea. Un vuoto che solo la categoria di modernismo appare oggi in grado di colmare.



**Nicola Merola**

Gualberto Alvino

*Dinosauri e formiche. Schegge di critica militante*

Roma

Novecento Libri

2018

pp. 370

ISBN: 978-88-94340-68-6

Dice molto sull'autore la cospicua raccolta di saggi e recensioni che, a *pendant* e complemento del precedente volume di *Scritti diversi e dispersi 2000-2014* (Roma, Fermenti, 2015), Gualberto Alvino ha da poco pubblicato con il titolo *Dinosauri e formiche. Schegge di critica militante*. Non che venga meno al suo compito primario e non proponga aggiunte significative a quanto sapevamo su un coerente repertorio di scrittori, da Gadda a Zavattini, D'Arrigo, Pizzuto, Manganelli e Sinigaglia, ma il libro fornisce il suo apporto più originale scrutinando e filtrando il lavoro di critici e linguisti (tra gli altri, Grignani, Italia, Lunetta, Matt, Pedullà, Sgroi, Trifone), cioè i mestieri di Alvino, che anche così, in maniera appunto militante, professa il suo credo («la mia poetica critica», p. 5) e mette al servizio della sua parte letteraria convinzioni incrollabili e riconosciute competenze. Per non tradire né le une né le altre, mi risolvo a registrare alla lettera le due asserzioni in cui viene sintetizzata tale poetica: «a) l'osservazione ravvicinata del tessuto grammaticale in ogni suo minimo ganglio consente una vista più panoramica di qualunque altro approccio; b) il luogo dell'invenzione letteraria è non già il macro, ossia il *plot* e la polpa del pensiero sotteso [...], sì il lessico, la sintassi, il ritmo, i nessi tra le parole e il loro ordine, la tessitura dell'immagine, la capacità di dar *pathos* a un gesto, a un dato paesistico, alla descrizione d'un volto o d'un interno, persino alla posizione di una virgola, dimodoché tutto concorra alla globale connotazione. *Nil novi*, ma i nostri critici sembrano averlo dimenticato» (ivi).

Si tratta in effetti di una griglia ben nota, assunta anzi per una lunga stagione a inderogabile discriminazione scientifica e tuttavia ancora potentemente identitaria proprio perché in apparenza dimenticata. Non è mai parso evidente che il nostro sapere letterario dipende dalla reminiscenza e contempla l'oblio tra le sue funzioni essenziali come da quando non si capisce più la parola d'ordine sonora e perentoria che pretese di stabilire definitivamente il primato del testo, o l'autonomia del significante, con la dizione più fedele alla prassi vigente e alle intenzioni di un celebre titolo di Gian Luigi Beccaria. L'esperienza dovrebbe averci del resto insegnato a considerare effimero e a scontare in anticipo il soprassalto dell'attenzione che periodicamente, neanche fosse una moda, riporta in auge la lettera o il senso, ogni volta stigmatizzando con un aire pari al successo la grossolanità del contenutismo o la raffinata astrattezza formalista, forse i dinosauri e le formiche del titolo. A ogni buon conto, lascio a Alvino l'onere di ribadire che astratto e concreto non sono tali in assoluto: «non si danno concetti più vaghi, volatili e soggettivi della precisione e della concretezza, e [...] nessuna insindacabile norma vieta ad astrattezza e genericità di sortire effetti estetici onorevolissimi concedendoli esclusivamente ai loro contrari» (p. 134).

In un libro del genere, l'autoritratto del critico è di solito un effetto collaterale della molteplicità dei soggetti, fisiologico finché non diventa vizioso. Alvino scansa invece l'effetto collaterale (le sue rapide incursioni non sono *Schegge* narcisisticamente sottratte alla dispersione, ma rilievi puntuali e taglienti) e non si lascia lo stesso tentare dall'autobiografismo, evitando di apparire dentro il quadro come un soggetto ulteriore e abusivo e, per dimostrare di essersene impadronito e difenderlo con la gelosia di un gioco segreto, investendo nella più strenua osservazione e in uno stile espositivo rigoroso e ostentatamente ricercato una esuberanza creativa convenzionalmente riservata ad altro (lui comunque la libera anche nel più consueto spettro infine picchettato dal romanzo *Geco*, Roma, Fermenti, 2017, e dalla raccolta poetica *L'apparato animale*, Roma, Robin, 2015). Il nume tutelare

della sua ultima impresa e della quarantennale operosità che essa corona è quello di Gianfranco Contini, non invano qui ricorrente e altrettanto spesso suggerito da una costellazione di cultori delle sue proverbiali discipline e di oggetti di studio suoi o con i suoi compatibili.

Alvino già aveva pubblicato su «Oblio» (e si ritrova in *Dinosauri e formiche*, costituendone quasi un terzo) qualche campione dei suoi «esercizî» linguistici e critico-letterari. Ancora adesso tra di essi mi sembrano felici, fertili e forse particolarmente rappresentativi del talento dell'autore gli spogli lessicali (cfr. in questo volume, oltre ai saggi gaddiani – già pubblicati autonomamente in *Sei cose su Gadda*, LaRecherche.it, 2018, e ben recensiti da Ugo Perolino in «Oblio», VIII, 30-31 –, *Nuove risultanze sul lessico orcinuso*, *Manganelli verbapoiete*, *Orche e altri relitti* e, parzialmente, *Effetto ikebana*), dove non so se apprezzare di più l'acutezza dello sguardo o la sapienza dell'orecchio, la perspicacia o la cultura, ma poi opto per la pronta solvibilità critica del materiale probatorio. Per non negare all'autore lo stesso trattamento che riserva ai suoi interlocutori privilegiati («Un testo da ogni rispetto esemplare, che non ammette se non pure impressioni di lettura e modeste proposte su questioni di minimo peso», p. 254; «l'acribia del compilatore non concede che di discettare *de minimis*», p. 318), a questo singolo aspetto mi fermerò, allegando alla mia preferenza pochi discutibili motivi di dissenso.

Non c'è da meravigliarsi che un dichiarato ammiratore degli scrittori onomaturchi (praticamente tutti quelli che ho nominato) si concentri volentieri sulle questioni lessicali. La meraviglia comincia quando l'alone asettico dell'onomaturgia si trasforma sotto gli occhi del lettore nel terreno di una competizione appassionante, nella gara che ingaggiano tra di loro i linguisti allargando o stringendo l'area delle neoformazioni autoriali, appellandosi all'etimologia e all'intertestualità e perciò ammettendone o escludendone la dipendenza da un dialetto e da una lingua speciale, cioè la possibilità di accreditare alle scelte degli scrittori una creatività maggiore o minore. Non è questa la sede per sottilizzare sull'acuito senso della misura che deve presiedere all'opzione per la microscopia sottoscritta da Alvino, né per riconoscergli accademicamente il non trascurabile il merito di animare di presenze plastiche e vivaci e di convertire in moneta sonante ciò che rimane invisibile ai più, meno per le dimensioni reali che per quelle metaforiche. Conviene piuttosto rilevare che il criterio dello scarto, l'*écart* della critica stilistica, e non *tout court* la conoscenza per differenze e ripetizioni, applicato al giudizio di valore, torna utile per determinare l'originalità di un linguaggio e dell'opera che lo adotta e, come l'originalità, può essere una condizione necessaria, ma non sufficiente della sua riuscita. E che, anche in quanto condizione necessaria, l'originalità, qualcosa di più dello scarto, dovrà essere ritenuta comprensiva ma non coincidente con l'ovvia difformità delle occorrenze rispetto alle generalizzazioni. A non tenerlo presente, si corre il rischio di assecondare una tendenza naturale e indivisibile della critica, che immagina le sue più brillanti espugnazioni come prove della solidità delle fortezze letterarie espuguate, o meglio della solidità dei propri argomenti e della validità delle opere in esame. Non è il caso di Alvino, per il quale lo scarto di un lessico dalla norma o dall'uso non basta a sancire la qualità letteraria dell'opera che lo adotta, dato che sono segnalati con lo stesso consenso e lo stesso valore di scoperta la relativa mancanza di precedenti di un neologismo e le sue attestazioni più che peregrine, le nascite e le resurrezioni (ciò che precede e ciò che viene dopo la grammatica, continianamente). Non era neppure il caso di Contini, promotore di una focalizzazione della creatività letteraria che, benché non fosse scambiata per una loro esclusiva, veniva colta e isolata nelle invenzioni linguistiche, soprattutto, magari per comodità, in quelle lessicali degli «espressivisti mistilingui» (p. 331), come ripete Alvino, che punta, più in genere e per analogia, su un'«arte oppositiva» (p. 57), analogamente aristocratica e intellettualistica: «chi dice, a nome di quale inderogabile canone, che combinare è una triviale sottospecie dell'atto creativo?» (p. 107).

Non ho niente contro le sanatorie concettuali dell'informe, quando non divengono dissolvenze filosofiche (Alvino non ci casca), continuo a essere innamorato della creatività capillare e invasiva delle deformazioni linguistiche (e, non quanto lui, di Contini) e credo anch'io che i discorsi sulla letteratura trasmettano di fatto un modello di formazione a pochi, dandone però, volenti o nolenti, conto a tutti. Allo stesso modo in cui questo modello è paradossalmente finalizzato al

perseguimento di una totale pubblicità, arriva dove non si crederebbe (stando alla recisa denegazione di p. 283: «Verità? Davvero il Nostro crede ancora all'esistenza di certi fantasmi [...]? La verità è stata sostituita *ab immemorabili* dal dubbio») la polemica di *Dinosauri e formiche* contro l'impressionismo («la deriva impressionistica», p. 264), il contenutismo («atroce», p. 57) e l'enciclopedismo evasivo che sarebbero tipici di un approccio approssimativo e dilettantesco e per cui la critica sembra aver addirittura smesso di occuparsi di letteratura: della vera letteratura, mi sorprendo a integrare. «Nun difenno Caino io, sor dottore», ma siamo in molti a non avere la verità in tasca e a inseguirla ugualmente con la sola guida delle approssimazioni di chi ci ha preceduto e dei nostri concorrenti e l'ambizione di andare oltre gli uni e gli altri. Ci vogliono la preparazione e la pazienza di Alvino per snidarne gli errori. Abbiamo però tutti gioco facile a ridicolizzare qualsiasi indimostrabile credenza ci paia a essi sottesa e a bollarla come mitologica e superstiziosa, salvo poi dover prendere atto che il suo punto debole, ciò che ha di superstizioso, è invariabilmente la pretesa di essere nel vero, attribuendo un valore speciale alle opere promosse e negandolo a quelle bocciate, promosse e bocciate in ultima analisi senza vie di mezzo e comunque senza motivazioni appropriate. E che quindi, poiché del valore non dispera e non ne può prescindere, se non trasformandolo in un felice incontro tra lettura e scrittura o novità e tradizione, la nostra stessa divisa laica rende così a sua volta omaggio alla superstizione e alla mitologia, si siede alla loro tavola, si esprime negli stessi termini, per superarli, tanto più che li ritrova nella ufficialità dei programmi scolastici e presso la maggioranza dei non addetti ai lavori, dove cioè la letteratura resiste, sicuramente fraintesa e però più indipendente dalle fibrillazioni dell'intelligenza. La letteratura è inclusiva, come quando attraversa i secoli e i continenti e esce da se stessa per annettersi spazi inesplorati.

Se invocare il primato del testo significa esigere la pertinenza dei discorsi sulla letteratura, non si capisce né se ci sia un'accezione particolare del loro oggetto alla quale essi debbano essere pertinenti, né perché della letteratura non sia legittimo studiare la funzione quanto l'organo, il processo e i testimoni, e non si prenda atto dell'organica cooperazione (che è prima una irriducibilità reciproca) di lettura e scrittura alla quale la finzione la assegna e che la caratterizza, in linea con l'insegnamento del borgesiano *Pierre Menard, autore del «Chisciotte»*: il testo è meno dell'opera, della sua storia e della sua efficacia. Ciò sia detto senza voler difendere gli ismi di poche righe fa, deprecabili sia come umane debolezze, che come partiti presi, e tuttavia, nella loro indifendibilità, esemplificativi della opportunità di tener presenti e di attivare tatticamente, sulla base del testo e nel vivo dell'opera, contatti e contestualizzazioni diversi da quelli più qualificati e meno somiglianti insieme all'esperienza che cercano di ricreare. Mentre la sospensione dell'incredulità, sia pure con poca fatica, deve essere imparata, quella dei contesti, plebiscitari o conformisticamente elitari, che si arrogano il diritto di indirizzarla, è nelle cose e al posto loro i discorsi sulla letteratura guardano alla durata della tradizione che li comprende e compiono gli sforzi necessari per dare un senso non meramente constataativo all'agnizione.

Di nuovo, tutto già risaputo e invisibile. Torno alla carica perché Alvino è un critico severo, che non teme l'asprezza, ma non per questo rinuncia all'attenzione più partecipe e collaborativa e alla tenerezza del compianto per gli amici che non ci sono più (mancano pure a me Aldo Mastropasqua e Stefano Giovanardi). La scomparsa li ha collocati in una dimensione ideale, in cui sembra che soltanto ora parlino davvero, ben al di là delle loro opere a stampa, quasi che prima avessero parlato una lingua privata, e riescano miracolosamente a farsi ascoltare non ridotti ma restituiti alle loro risonanze come a un'eco interiore, dove ciò che si è visto e sentito si compone in figure. È il critico allora che prende il sopravvento sul linguista (*cecidere manus*) e cerca il suo bene, proponeva Debenedetti, dove lo può trovare, con quella specie di *pietas* di chi, per amore del gioco, usa ogni diligenza pur di assicurarne lo svolgimento e a sé la voluttà.

Se persino non tutti gli amici che non ci sono più meritano un trattamento simile, figuriamoci gli scrittori che non ci vanno a genio e ai quali perciò non prestiamo un'assistenza all'altezza delle loro ambizioni e delle nostre aspettative. Ad appiattirli però così frequentemente sui loro difetti, anche quando, anziché poeti e narratori, sono critici e in quanto tali più suscettibili di contestazioni

oggettive, si finisce per non giocare più con nessuno. Non è solo la letteratura che ha bisogno di indulgenza. Per capire che indulgenza è un sinonimo di comprensione, basta rendersi conto che la severità per prima ha bisogno di indulgenza. Perché stupirsi, se, senza obolo o *captatio benevolentiae*, non si viene traghettati all'Inferno e le barzellette non fanno ridere.

**Alessandro Gaudio**

Nino Arrigo

*Il ritorno del mito. Letteratura, critica tematica e studi culturali*

Modena

Mucchi

2018

ISBN: 978-88-7000-775-6

Ricostruire la funzione detenuta dal sistema ricorsivo costituito da letteratura e mito è il non semplice intento posto al centro dell'ultimo libro di Nino Arrigo, appena pubblicato nelle *Lettere Persiane* – l'intrigante collana di studi letterari diretta da Luigi Weber per Mucchi – e accompagnato da una breve prefazione di Roberto Deidier. Già in precedenza lo studioso siciliano aveva condotto interessanti ricerche intorno al mito ed è da quelle (*Herman Melville e Cesare Pavese. Mito, simbolo, destino ed eterno ritorno*, uscito nel 2006, *Mito: itinerari di una storia intertestuale*, volume del 2012, e *La balena nelle Langhe. Mito ed ermeneutica nell'opera di Herman Melville e Cesare Pavese*, pubblicato nel 2017; ma si vedano anche i riferimenti al mito di Edipo inclusi in *René Girard. Cristianesimo, etica, complessità nella società globalizzata*, libro del 2014) che è scaturito il lavoro di cui qui si discute.

In realtà, è proprio nel *Ritorno del mito* (specialmente nella prima e nella terza parte; la seconda è un esercizio di critica su alcuni temi – quali il sacrificio, il fanciullo divino e l'erranza – ricorrenti nella tradizione letteraria occidentale) che Arrigo precisa e approfondisce il fondamentale legame che unisce una risorsa del pensiero, un metodo pieno di esitazioni e di ripensamenti quale è il mito, al prodotto di quel pensiero, attraverso il quale, poi, è possibile dedurre «la relazione dell'essere umano con gli altri, con la società, con il mondo» (p. 21). È appena il caso di precisare, e lo faccio sin da subito, che questa ritrovata importanza attribuita al mito e, di conseguenza, alla letteratura e al suo fondamentale ruolo conoscitivo è un auspicio più che un dato attestato. E, nei termini che mi appresto a chiarire, sento senz'altro di condividere questa speranza.

Mediante la ridefinizione del mito nel campo di tensioni istituito dalle scienze umane sarebbe possibile, secondo Arrigo, «rinegoziare il nostro umanesimo in crisi» (p. 12); prestando, cioè, maggiore attenzione alle istanze provenienti dall'antropologia, dalla filosofia, dall'epistemologia e, soprattutto, dalla letteratura e allestendo tra le diverse discipline un «processo osmotico di scambio» (p. 14) è possibile rinnovare il compito della critica e dell'arte ed enucleare il carattere complesso della realtà. È come se la medesima dinamica caratterizzasse tanto l'organizzazione mitico-simbolica di un'opera quanto l'essenza più profonda dell'essere che la ha ideata: il mito non sarebbe altro che l'espressione del desiderio dell'unità fra soggetto e oggetto (cfr. p. 37) la quale, per manifestarsi, ha bisogno di essere raccontata, non prima di essere stata recuperata dalle strutture profonde dell'inconscio e dalla loro logica simmetrica e maculare (e il riferimento agli studi freudiani di Ignacio Matte Blanco, citato opportunamente nel *Ritorno del mito*, è obbligato). La letteratura rispecchierebbe tutta la complessità di quello spirito umano di cui è il prodotto.

Alla base del metodo caldeggiato da Arrigo, sulla scorta del magistero di Edgar Morin, c'è dunque l'opera letteraria (e l'esperienza della sua interpretazione) e, contestualmente, la riscoperta del pensiero sistemico, proprio del mito (sistemico-ecologico, precisa Arrigo, per sottolineare un'inedita complementarità di mito e logos, categorie troppo spesso tenute separate dalla modernità cartesiana scienziata); pensiero, dunque, non più inteso come fenomeno pre-logico; nondimeno, pieno di esitazioni e di ripensamenti, che aggrega proprio nella misura in cui riesce a trascendere lo schema ristretto dei concetti opposti, propendendo per uno sguardo doppio, per una strategia aperta, analogica e policulturale, che non si esaurisce mai in un mero eclettismo di facciata. Strategia che, contro le angustie della specializzazione e ricomponendo il «discorso umano nel linguaggio» (p. 200), è così in grado di allestire un intertesto unico all'interno del quale tutte le scienze umane

possono confrontarsi con la letteratura. A venire fuori è quel meta-sistema di riferimento che, pur rinunciando alla completezza e all'esaustività (ma, di fatto, proprio allorché vi rinuncia), diventa una condizione essenziale della conoscenza della conoscenza e, non è inopportuno sottolinearlo, della sua trasmissione. Il mito è il meta-sistema, l'archi-pensiero sempre vivo, capace di comprendere l'insufficienza auto-cognitiva della conoscenza specializzata. Ma è allorché il mito si pone come ricerca che sembra profilarsi il superamento dell'epoca moderna e l'avvento della postmodernità? A sentire Arrigo, sarebbe proprio così.

Eppure, mi sia consentito suggerire una periodizzazione leggermente diversa che, comunque, non contraddice l'impostazione e gli approdi dello studio qui commentato e che non è finalizzata a una delimitazione del concetto di postmodernismo, quanto piuttosto ad accertare se è ancora possibile sostenere di trovarci all'interno di un'epoca che continua a uniformarsi ai suoi principi oppure, magari, no. Qualora il mito, com'è negli auspici di Arrigo, riesca a recuperare l'oggetto o, quanto meno, la giusta distanza tra esso e il soggetto, si potrebbe parlare di (a)modernità, come fase successiva e più consapevole rispetto alla postmodernità stessa. Mito, dunque, come spazio del pensiero critico, della possibilità, del saggio; come reazione al modernismo liberista, al suo disimpegno e alla sua tragedia. Reazione esercitata attraverso il dubbio, l'ambivalenza, la diffusa coscienza di sé, l'attitudine alla ricerca (ricondata efficacemente – nella seconda parte del volume, anche sulla scorta dei notori *Palinsesti freudiani* di Mario Lavagetto – alla figura di Edipo, alle pulsioni indotte dal suo complesso, anzi quasi scatenata da esse), il processo non la sentenza, come Arrigo ripete giustamente a più riprese: vista in quest'ottica, quella del mito, lo si è notato, è un'attività complessa – dimora della mente, provvisoria e perpetua al tempo stesso – che, di volta in volta, si definisce in rapporto alle tensioni (tanto quelle che la percorrono quanto quelle che induce) e che, perciò, è consustanziale allo stesso mondo odierno perché, mediante l'autocritica e la comprensione pacata dell'errore, tenta di ritrovare un contatto vivo (continuamente distrutto e ricreato) con l'età contemporanea.

Il mito si porrebbe, dunque, nell'(a)modernità e ne definirebbe i limiti attraverso l'interpretazione (il saggio, perché no?, che scalzi l'intrattenimento giornalistico, l'articolessa e lo studio iper-specialistico). A questa (a) – di esplicita derivazione lacaniana – si perverrebbe attraverso gli intervalli significanti della scena immaginaria, del mito, passando, per l'appunto, per un percorso di coscienza; e vi si giungerebbe incessantemente, tentando, di volta in volta, di recuperare un soggetto la cui autorità è, oggi come oggi, messa in crisi, e non soltanto all'interno del testo letterario. Si tratta di un soggetto senza bussola (e su questo assunto mi sento più vicino alle posizioni di Romano Luperini piuttosto che a quelle di Remo Ceserani brandite a più riprese nel *Ritorno del mito*) che, nel corso della narrazione mitologica, spostandosi, si ri-orienta, si riposiziona, si rimette in gioco. E lo fa proprio nella relazione incessante (ricorsiva, direbbe Arrigo) con il nostro oggetto (a): questa (a) è scarto che sfugge alla specularizzabilità; è causa che precipita coscienza o, se si vuole, «disagio della civiltà», è conflitto che nasce dal godimento perduto. D'altro canto, ciò dà la stura a una soggettività assiduamente impegnata nel recupero del godimento. La differenza tra postmodernità e (a)modernità – termine lontano, come è intuibile, dall'ambito junghiano preferito nel libro qui recensito – risiederebbe proprio nel rapporto diverso che il soggetto, per il tramite del mito o, se si vuole, della letteratura, sarebbe in grado di instaurare con l'oggetto (aspetto, questo, dibattuto anche nel confronto con René Girard che occupa una cospicua sezione della parte centrale del libro qui considerato). Una (a)modernità che, come è quasi superfluo precisare, è cosa ben diversa anche dall'arcaismo che di sovente viene attribuito all'antimodernità, risolvendosi, invece, in un recupero storico e concreto, perché mai esclusivamente letterario, della ragione. D'altronde, è difficile negare che siamo di fronte a una necessità, perorata a più riprese nel bel volume di Arrigo (ma davvero distante dall'essere compiuta), la cui indifferibilità prescinde dal dato altrettanto incontrovertibile che attesta come questa fase della civiltà occidentale, al netto di alcune aree di resistenza troppo ristrette, continui ad avere tutte le caratteristiche più tipiche della postmodernità.

**Carlo Serafini**

Giorgio Bassani e Italo Calvino

*Bassani in redazione. Il carteggio con Italo Calvino (1951-1966)*

A cura di Cristiano Spila

Ravenna

Giorgio Pozzi editore

2019

ISBN: 978-88-96117-85-9

Il volume è pubblicato nella collana «Bassaniana» diretta da Antonello Perli, collana che ha già visto offrire notevoli contributi allo studio e alla diffusione dell'opera di Bassani. A cura di Cristiano Spila vengono pubblicate 66 lettere scambiate tra Bassani e Calvino tra il 27 marzo 1951 e il 29 novembre 1966. A queste si aggiunge una cartolina di difficile datazione.

In apertura troviamo una *Premessa* di Paola Bassani, che sottolinea la grande importanza che hanno avuto per lo scrittore ferrarese le relazioni e le amicizie. «Bassani si rispecchia negli amici ed è per loro un interlocutore attento, accorto, anche severo, sempre generoso di idee, consigli, suggerimenti» (p.9). Sempre Paola Bassani sottolinea come gli studi intrapresi nell'Archivio Giorgio Bassani di Parigi abbiano portato alla luce una vasta parte sconosciuta dell'epistolario dello scrittore, che verrà pubblicata nella collana diretta da Perli: «dal carteggio con Giuseppe Dessì a quello con Franco Fortini, dallo scambio epistolare con Attilio Bertolucci alle lettere che danno conto della lunga e feconda amicizia con Claudio Varese, fino al breve ma intenso carteggio con Italo Calvino, che testimonia il doppio binario scrittore/editore su cui viaggiano i libri dei due amici, che condividono, nel mestiere di redattore, la passione per i “libri degli altri”» (p.9). Viene messa così in risalto una prima caratteristica del carteggio, quella appunto relativa alla duplice attività letteraria ed editoriale dei due scrittori.

Cristiano Spila traccia le caratteristiche salienti dello scambio epistolare pubblicato nel breve saggio introduttivo *Al tavolo di lavoro: due scrittori a confronto*. Spila ribadisce subito che il carteggio si riferisce all'attività editoriale dei due scrittori, legati alla Einaudi (Calvino) e alla rivista «Botteghe Oscure» e alla Feltrinelli (Bassani). I due giovani redattori sono proiettati verso il rinnovamento e lo svecchiamento della letteratura italiana negli anni della riconquistata libertà, anni in cui il ruolo del redattore era di vero e proprio indirizzo culturale. Spila sottolinea ancora la grande importanza dell'attività editoriale e di relazione di Bassani in rapporto alla sua formazione come scrittore, ed in questa chiave di lettura colloca il carteggio con Calvino, visto quasi come «sorta di lastra fotografica sul *dover essere* dello scrittore ferrarese, su quella professionalità e moralità cui Calvino già accerta, quando scrive: “Bassani [...] è uno dei giovani scrittori più interessanti, come stile e come problematica morale”» (pp.12-13). Ma la possibilità di lettura e di ipotesi di studio offerta dal carteggio va ben oltre la consistenza del corpus qui pubblicato (limitato rispetto a ciò che si può supporre). Emerge di certo la grande importanza che ha avuto per Bassani il rapporto di impegno militante nella società (vedi ad es. *Italia Nostra*). Scrive Spila: «Si può del resto supporre che proprio sulla scia di questo carteggio, che assume un ruolo emblematico per la statura dei suoi protagonisti, sarà possibile avviare una rimediazione più libera anche di quelle fasi successive che sono cresciute sull'humus delle prime. E così forse si renderà possibile arricchire la documentazione relativa a questa scelta bassaniana del rifiuto, nell'ambito di una cultura che si presentava, comunque, di sinistra, di un rapporto organico fra lo scrittore-intellettuale e una qualunque delle dimensioni di una certa società e della sua compagine culturale» (p.14).

Il carteggio si divide in due parti (1951-58 e 1959-66) diverse non solo per ampiezza temporale, ma anche per importanza. Se nella prima parte «spetta di testimoniare, su un arco temporale ristretto ma affollato, la dimensione di letterato di Bassani» (p.16), le ultime lettere si limitano a segnalazioni di servizio, quando non di circostanza.

Il saggio introduttivo di Spila va segnalato inoltre per il merito di mettere bene in evidenza il rapporto Calvino Bassani fuori dallo stretto loro scambio epistolare, letto cioè in quel guardarsi reciproco (anche attraverso le lettere che Calvino scambiava con altri interlocutori, nelle quali fa il nome di Bassani), segno di evidente ammirazione. Non che manchino reciproci complimenti nel carteggio, ma il panorama offerto dalle tante testimonianze portate da Spila offre di certo un ventaglio più ampio e attendibile.

Dalla seconda metà degli anni Sessanta si apre per Bassani una fase nuova di militanza politica; attivo sostenitore dell'importanza dell'ecologia e critico verso l'inefficienza politica, i suoi interventi sono più morali che letterari. E in questa fase si allarga anche la distanza con Calvino. I due scrittori prendono strade diverse: tutta letteraria resta l'esperienza di Calvino, più intellettuale, critica e polemica quella di Bassani.

Una *Nota al testo* precede il corpus delle lettere con le indicazioni tecniche e i criteri di scelta del curatore per la pubblicazione. Ogni singola lettera è corredata da un ricco apparato di note, vero e proprio studio critico su ogni frammento pubblicato.



**Ludovica Saverna**

Claudia Bonsi

*La lingua è università di parole. La proposta di Vincenzo Monti*

Padova

Esedra Editrice

2018

ISBN: 978-88-6058-110-5

Il libro di Claudia Bonsi, pubblicato nell'ambito del progetto di Ateneo Sapienza *Nel salotto del Trivulzio. Lettere e postillati*, prende in oggetto – come enunciato dal sottotitolo – la *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* di Vincenzo Monti.

L'opera viene presa in esame contestualizzandola all'interno dell'attività montiana e anzi nella prima parte, significativamente intitolata *Nei dintorni della Crusca*, essa viene posta in relazione al più ampio paesaggio culturale milanese del primo Ottocento, periodo «cruciale per la formazione della coscienza linguistica e letteraria della nazione» (p. 7). La *Proposta* (1817-1826), viene esaminata sia dal punto di vista più tecnicamente linguistico, sia come laboratorio politico e letterario di un'élite intellettuale (capitolo secondo): poiché politici sono il sostegno dato da Monti all'azione napoleonica e i ruoli di Professore e di Istoriografo del Regno, mentre letterari sono i fitti scambi di idee che si susseguono negli epistolari e sui periodici. Ciò che preme chiarire, prima di addentrarsi nel vivo dell'opera, sono infatti gli ambienti frequentati e i ruoli personificati da Monti negli anni immediatamente precedenti alla pubblicazione, per chiarire spinte e motivazioni dei suoi interessi linguistici. Essi vanno rintracciati già nelle sue prolusioni come accademico dell'Ateneo pavese, che auspicavano una lingua nazionale e moderna, innovativa ma anche stilisticamente alta, già deprecando – con tono «pugnacemente anti cruscante» (p. 18) – gli esasperati e tecnici barbarismi. Fin dagli esordi il progetto culturale del Monti è chiaro: affidare alla ragione filosofica piuttosto che alla pedanteria grammaticale la sintesi di una lingua italiana aggregante e nazionale, in opposizione al municipalismo fiorentino. La pubblicazione della *Proposta* è solo l'arrivo di un decennale percorso elaborativo di cui Bonsi ben evidenzia ogni graduale passaggio, pratico e teorico, in una prospettiva genetica dell'opera.

Nel 1802 Monti entra a fare parte dell'Istituto nazionale di scienze, lettere ed arti, organo incaricato di occuparsi della preparazione di un dizionario della lingua italiana. Come esplicitato nel titolo del capitolo, quello che circonda la *Proposta* è un «laboratorio», un'«officina lessicografica» (p. 67) le cui fasi di lavoro hanno un carattere cooperativo. Le varie collaborazioni intellettuali che prendono voce nella riflessione linguistica e nell'iter elaborativo vengono man mano tratteggiate: Paradisi – padrone del salotto milanese –, Antonio Maggi – quasi un coautore della *Proposta* –, il marchese Trivulzio – al quale Monti intesta una dedica che rappresenta una giustificazione dell'opera stessa – sono le menti partecipanti al progetto. La trattazione sottolinea anche un altro elemento di questa polifonia, il sodalizio con il genero Perticari, autore dei due trattati posti a sugello del secondo e terzo volume della *Proposta*, come chiave di interpretazione anti-puristica e anti-municipalista della lingua.

È nel circolo culturale che si stringeva attorno a Giovanni Paradisi e grazie alle relazioni strette con questi intellettuali, in particolare con Lamberti, che gli interessi linguistici di Monti si fanno più costanti. Sul *Poligrafo* gli intellettuali milanesi iniziano ad ingaggiare polemiche anti toscane, nel corso delle quali si inserisce Monti pubblicando tre dialoghi di argomento linguistico in forma anonima; essi costituiscono il precedente stilistico e teorico degli inserti polemici che faranno parte della *Proposta* e che preludono all'*Appendice sopra la Crusca* del 1813. Nei dialoghi emerge già chiaramente il suo pensiero linguistico: la lingua è un idioma sovraregionale, strumento messo a punto dalla tradizione letteraria italiana e distinto dagli usi antichi e desueti, immessi invece nella *Crusca Veronese*, la cui copia a quest'altezza cronologia egli postillava copiosamente.

Il Ministro dell'Interno Luigi Vaccari, frequentatore del salotto Paradisi, dà l'avvio effettivo ai lavori regalando all'Istituto di Scienze Lettere ed Arti 19 manoscritti inediti di scritti lessicografici del padre Giovan Pietro Bergantini. La commissione incaricata dal governo inizia così a lavorare valorizzando i lessici bergantiniani e a preparare un nuovo vocabolario: «preso per base il vocabolario della Crusca, l'Istituto avrà cura di curarne gli errori, di arricchirlo di moltissime voci di autori citati nel vocabolario, e nulla di meno omesse», si legge nelle disposizioni degli atti del governo (p. 48-49). Di tutto ciò si dà conto attraverso la descrizione della «cronologia e struttura» (p. 66-82) e con le relative ipotesi cronologiche circa la redazione degli eterogenei materiali montiani. Si segue, tramite una tabella che descrive il contenuto dei volumi e le loro suddivisioni, l'avanzare dei lavori tra rallentamenti e riprese, fino all'*Appendice alla Proposta* che corona l'opera.

Nel terzo capitolo si passa all'analisi del lavoro di Monti nella fase propriamente elaborativa ed editoriale. L'*Esame* alle voci della Crusca, le annotazioni sugli Zibaldoni, il metodo di selezione vengono analiticamente scandagliate senza tralasciare la valenza politica che assume via via sempre più il lavoro della commissione; la città che si fosse caricata di compiere una siffatta impresa linguistica avrebbe dimostrato la propria superiorità politica e culturale rispetto alle altre. In questa contesa Milano-Firenze, il governo stesso suggerisce all'Istituto una collaborazione con la Crusca, per scongiurare una frattura che non sarebbe stata solo letteraria ma anche politica. L'ironico scetticismo di Monti verso questa idea di collaborazione viene confermato in effetti dal rifiuto della Crusca stessa. Così l'Istituto, accantonato il progetto del dizionario, annuncia, nel 1817, la pubblicazione di un primo volume della *Proposta* e le parti in cui essa sarebbe stata suddivisa: errori della Crusca e correzioni, aggiunta di nuovi vocaboli in uso, locuzioni classiche con note critiche, pregi e limiti delle giunte veronesi, vocaboli dati per morti dal Vocabolario e invece ancora in uso, e altri dati per vivi e invece desueti; nonché le pratiche ecdotiche per editare le parole del vocabolario da correggere, dal momento che Monti tratta, nel terzo volume della *Proposta*, di quel rigore ecdotico mancante nell'accademia. Questo «marama della lingua» (p. 171) viene analizzato specificando quali sono gli errori cruscanti su cui Monti si sofferma maggiormente e le innovazioni che propone, attraverso una classificazione tassonomica delle osservazioni lessicografiche (pp. 175-202).

La classificazione presenta le *Osservazioni*, la parte critica del lavoro montiano, elencandole numericamente sotto le categorie di ammissioni, mancate inclusioni, errata ricostruzione etimologica, mancato rispetto delle ordine alfabetico, categorizzazioni grammaticali, definizioni ed esempi (mancati, ambigui, insufficienti, scorretti, contenenti lemmi non registrati, etc.); nella parte propositiva vengono proposte invece le aggiunte di termini tecnico-scientifici, di parole certificate dalle *auctoritas* (tre le più numerose) o dall'uso, parole da aggiungere per analogia con altri lemmi già inclusi, ristrutturazione del lemma che pongano in rilievo accezioni confuse o assenti (anch'esse molto numerose). Ogni categoria è suddivisa a sua volta in sottocategorie all'interno delle quali vengono elencati i lemmi che ne fanno parte; questo rende l'idea anche visiva della natura e della consistenza delle varie osservazioni e aggiunte, e aiuta a visualizzare la modalità di lavoro di Monti attraverso le modifiche e le cassature dai suoi Zibaldoni. Essi, puntualmente descritti da Bonsi nella loro ripartizione interna, sono composti da «una magmatica serie di annotazioni» (p. 204), in 4 tomi, sui testi di autore e sulla lingua letteraria; ma solo 795 voci rispetto alle 1050 presenti negli Zibaldoni vengono effettivamente riportate nella *Proposta*: la studiosa fornisce delle tavole di corrispondenza tra l'indice generale compilato e le nuove aggiunte effettivamente inserite, in un'ottica di limitazione del canone.

Alla questione del canone è dedicato anche l'ultimo breve capitolo, nel quale si sottolinea la direzione tradizionale delle scelte montiane ma anche il rinnovamento in chiave nazionale del lemmario e l'espulsione dei toscanismi. L'ottica è quella di un classicismo, linguistico e letterario, che vede la lingua come alta tradizione, come «università di parole» (non va infatti dimenticato che l'espressione che dà il titolo al libro è ripresa dal Monti direttamente, e alla lettera, da Gravina). È del resto dallo spoglio dei testi d'autore che Monti sceglie le locuzioni da inserire *ex novo* nei

vocabolari, privilegiando l'Ariosto e il Caro – ai quali sono dedicate sezioni specifiche della trattazione – e tra i contemporanei Parini e Cornelio Bentivoglio.

Il ruolo della *Proposta* si configura così come intervento di cultura militante che nutre non solo la lessicografia ottocentesca ma anche la riflessione di lettori come Leopardi e Manzoni. Il libro si chiude, così come si era aperto, mettendo in relazione Monti e la sua idea di lingua con le riflessioni letterarie che lo precedono e lo seguono lungo il secolo. Infine, nell'*Appendice*, si riportano alcuni documenti relativi all'edizione e vendita della *Proposta* che di nuovo inseriscono la sua redazione nel rapporto con la Regia Stamperia, nell'ottica di una ricostruzione di quell'ampio progetto – culturale e politico – che la *Proposta* rappresentava.

**Davide Pettinicchio**

Stefano Bragato

*Futurismo in nota. Studio sui taccuini di Marinetti*

Firenze

Franco Cesati Editore

2018

ISBN: 978-88-7667-721-2

I taccuini di Filippo Tommaso Marinetti custoditi presso la Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University) sono stati oggetto, in tempi relativamente recenti, di due edizioni parziali: *Taccuini 1915-1921*, a cura di Alberto Bertoni, Bologna, il Mulino, 1987; *Selections from the Unpublished Diaries of F. T. Marinetti*, Introduction and Notes by Lawrence Rainey and Laura Wittman, «Modernism/modernity», I, 1994. Queste iniziative, per molti versi meritevoli e criticamente avvertite, non hanno tuttavia permesso lo sviluppo di quelle potenzialità interpretative che solo uno studio integrale della documentazione, attento alla dimensione materiale dei manoscritti, avrebbe potuto dischiudere.

La ricerca di Bragato si muove appunto in questa direzione: soffermandosi su tre stagioni creative di particolare interesse, lo studioso propone un meticoloso esercizio di filologia d'autore che, mettendo in luce con acribia il metodo di lavoro marinettiano, perviene ad acquisizioni critiche solide e rilevanti. La cospicua opera di riordinamento d'una stratificata costellazione di documenti è condotta organizzando sistematicamente le evidenze testuali in tabelle analitiche d'agevole consultazione, e rappresenta la premessa ideale per una nuova pubblicazione, più ampiamente commentata e questa volta completa, dei taccuini.

La parte iniziale del volume prende in esame alcuni testi dedicati al primo incontro di Marinetti con la Grande guerra, maturato quando lo scrittore si arruolò nel Battaglione Lombardo Volontari Ciclisti Automobilisti (1915). Alla vita al fronte sono ricollegabili due taccuini, i fogli sparsi pubblicati da Jean-Pierre Andreoli De Villers con il titolo di *36 pagine dimenticate e inedite del diario di guerra di F. T. Marinetti* («Simultaneità», I, 1997, 1), e qualche altro foglio a questi legato. Stabiliti i rapporti tra i vari autografi, ne viene messo in rilievo il variegato riutilizzo in alcuni testi creativi: i materiali di partenza sono stati utilizzati da Marinetti per intessere, in due articoli editi dalla «Gazzetta dello Sport», una narrazione piuttosto convenzionale, stilisticamente atteggiata nei modi più adatti a incontrare il gusto d'un pubblico generalista; l'accentuato sperimentalismo delle tre tavole parolibere *Battaglia a 9 piani*, *Con Boccioni a Dosso Casina* e *Corvée d'acqua sotto i forti austriaci* rimanda invece a una strategia di comunicazione informata ai principi futuristi della simultaneità verbo-visiva, della velocità, dell'instaurazione di rapidi collegamenti analogici e sinestetici. La destinazione a un pubblico di *élite* permette poi all'autore di indulgere nel riferimento colto: per limitarsi a un esempio, in *Battaglia a 9 piani* «la [...] stessa forma a imbuto e la divisione in nove sezioni orizzontali sembrano [...] richiamare una delle più affascinanti rappresentazioni dell'*Inferno* dantesco, ossia la mappa dell'*Inferno* allestita da Sandro Botticelli per un codice della *Commedia* commissionato da Lorenzo per Pierfrancesco de' Medici» (p. 81). Altre preziose indicazioni provengono poi dal confronto tra i taccuini di Marinetti e i diari dei suoi compagni sul fronte, gli artisti Anselmo Bucci e Umberto Boccioni: la scrittura marinettiana si rivela costituzionalmente tendenziosa e inaffidabile, non si presenta mai come neutro e oggettivo «deposito di cronache autobiografiche», ma è piuttosto «un luogo di elaborazione letteraria, uno spazio creativo, in cui Marinetti produce, attivamente, delle costruzioni letterarie coscienti, delle narrazioni studiate che possono anche accogliere, a volte, elementi d'invenzione» (p. 98).

Analoghi processi di rimaneggiamento, con finalità artistico-ideologiche, dell'esperienza vissuta sono riscontrabili nella stesura del romanzo *L'alcòva d'acciaio* (1921), per il quale lo scrittore

attinse, oltre che ai 15 taccuini redatti nel periodo degli eventi narrati, ad altri 16 taccuini anteriori o posteriori. La mitizzazione dell'esperienza bellica, legata all'intento di promuovere la causa nazionalista e reducista nell'immediato dopoguerra, comporta la costante modifica della reale cronologia degli eventi a beneficio dell'efficacia artistica, con la fusione di frammenti testuali temporalmente distanti, e l'alterazione dei connotati di alcuni tra i principali attori in gioco: gli sprezzanti pareri riservati nei taccuini a diversi ufficiali sono regolarmente taciuti per venire in contro alle esigenze propagandistiche del romanzo. Il processo di risemantizzazione e trasfigurazione estetica dell'esperienza bellica passa poi per un'articolata serie di accorgimenti stilistico-retorici che muovono in direzione d'un complessivo aumento della letterarietà: molto frequente risulta, soprattutto, il ricorso alla personificazione, all'astrazione, alla metafora d'alto tenore analogico. Dal complesso di questi rilievi, e dall'analisi puntuale dell'evoluzione di alcuni episodi di particolare densità, compiuta con un continuo trapasso dal dettaglio microtestuale al livello strutturale, emerge il senso di un percorso letterario dinamico ma coerente: dopo che, in testi come *La battaglia di Tripoli*, lo scrittore aveva celebrato il trionfo della materia sui residui passatisti di soggettivismo romantico, «nella rappresentazione del primo conflitto mondiale l'io poetico assume un nuovo ruolo di creatore di significati» (p. 176). Nell'*Alcòva* si presenta alla ribalta un protagonista nuovo, esemplarmente raffigurato nel Marinetti-personaggio, che plasma con la sua azione violenta di combattente e di artista la natura, giungendo ad attribuire «una finalità futurista alla materia» (p. 175). La disamina dei taccuini permette infine a Bragato di ripensare la testimonianza di Enrico Santamaria intorno a una composizione sotto dettatura dell'opera: i materiali accertano infatti l'esistenza di una «fase compositiva autografa “di montaggio” per (almeno) la prima parte del romanzo, da inserirsi o a metà tra il magma di taccuini sparsi e la dettatura, o successivamente a entrambi» (p. 229).

L'ultima parte dello studio si sofferma sulle carte relative al viaggio compiuto dallo scrittore in Sudamerica, con la moglie Benedetta Cappa, nel 1926: Bragato ricorda l'acceso scontro, aperto dalla *tourné* di Marinetti, tra la corrente futurista di Aranha e la fazione capeggiata da Mario De Andrade, fautore d'una «via brasiliana alla modernità» (p. 240) che si mantenesse indipendente da un movimento europeo politicamente legato al fascismo e sospetto d'intenti colonizzatori. Se di queste tensioni Marinetti fu, con ogni probabilità, solo in parte consapevole, già il fatto che egli tenne dei diari su questa esperienza segnala il rilancio d'una progettualità letteraria forte, dopo il relativo stallo del quadriennio 1922-1925, per il quale mancano taccuini (ma Bragato non esclude a priori che questi possano essere andati perduti). Lo studioso si sofferma, in particolare, sui rapporti tra queste scritture private e due testi creativi stesi in periodi diversi, il poema parolibero *Varie velocità del mio amoroso possesso di Rio de Janeiro*, rimasto inedito, e il racconto *Meandri d'un rio della foresta brasiliana*, pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» nel 1928. Con libera ricombinazione degli essenziali appunti presi nel corso del viaggio, un'escursione in barca realmente compiuta all'interno della giungla amazzonica è sul principio trasfigurata in una narrazione che presenta ancora i tratti futuristi dell'assalto della macchina alla natura, e che tratteggia la vittoria della modernità su uno scenario barbarico e ancestrale (*Varie velocità*). In un secondo momento, il poema è rielaborato in un racconto (*Meandri*) dove l'elemento primordiale e quello moderno giungono invece a fondersi: alla meccanizzazione della foresta operata dall'azione demiurgica della parola marinettiana corrisponde un simmetrico procedimento di vegetalizzazione dell'elemento umano, progressivamente assorbito dalla natura selvaggia. In appendice al capitolo, Bragato offre una trascrizione parziale del poema (del quale riporta il brano ricollegabile ai taccuini e a *Meandri*), e di altri testi, editi o inediti, sorti nel corso della trasferta brasiliana.

Il volume ha il merito di far emergere il senso d'un iter creativo che si mantiene costante nel corso d'una parabola biografica e intellettuale assai mobile: i taccuini sono, già in partenza, un luogo dove la scrittura si relaziona liberamente con la realtà degli eventi, e rappresentano il deposito testuale da cui Marinetti partiva per costruire le sue opere, sottoponendo i materiali a rielaborazioni di volta in volta conformi con l'evoluzione della sua poetica. Lontani da qualsiasi modello di diarismo introspettivo e intimo, questi testi si differenziano dunque radicalmente dalle scritture dell'io

prodotte da molti tra i più noti autori dell'epoca; piuttosto che cercare il contatto profondo con un vissuto che, almeno per quanto concerne l'esperienza bellica, doveva aver avuto dei connotati traumatici (cfr. p. 126), essi sono stabilmente guidati da una originaria (ed elusiva) ipoteca estetica. «In altre parole, l'identità marinettiana tra arte e vita non è una costruzione pubblica, ma si sviluppa da una visione del mondo costantemente e genuinamente poetica, e che si attua ogni qual volta Marinetti impugni la penna» (p. 288).

**Simone Giorgio**

Mimmo Cangiano

*La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura 1903-1922*

Macerata

Quodlibet

2018

ISBN: 978-88-2290-250-4

Nell'ultimo decennio, alcuni studi (cominciati da Romano Luperini e proseguiti da studiosi come Raffaele Donnarumma e Massimiliano Tortora) hanno contribuito a vario titolo ad importare nella nostra cultura la categoria del modernismo, fino a qualche anno fa attribuita al solo mondo anglosassone. In effetti, gli storici della nostra letteratura, più attenti alle avanguardie storiche che al clima generale maturato nello scorcio di fine Ottocento-inizio Novecento, hanno spesso trascurato le tracce che la temperie modernista ha lasciato nel nostro ecosistema letterario. Ben vengano dunque studi che pongano nuova luce su quella precisa epoca, da un lato lavorando su alcuni luoghi comuni al riguardo – si pensi al notevole *Romanzo-saggio* di Ercolino, macchina argomentativa che affronta il modernismo meno positivista e per questo più nascosto -, dall'altro sistematizzando in modo esemplare le varie figure, correnti e manifestazioni di quella complessa stagione. In quest'ultimo indirizzo si colloca il magistrale *La nascita del modernismo italiano* di Mimmo Cangiano, libro che incute timore per mole e densità, ma che proprio in virtù di queste caratteristiche apre squarci e nuove prospettive sul tema.

Già nell'introduzione Cangiano pone i paletti del suo discorso, che travalica immediatamente i confini della letteratura rendendo il libro un vero e proprio *tour de force* nella storia culturale del primo ventennio del XX secolo. In questo senso, l'analisi dell'evoluzione della cultura diventa anche analisi politica: la cultura, per Cangiano, ha per forza implicazioni politiche, si traduce in azione politica e fa da supporto alle ideologie di un dato momento storico: nell'epoca osservata, l'ideologia imperante è quella borghese del capitalismo maturo, che ha ormai preso il potere sociale e politico e, di conseguenza, tiene le redini del gioco culturale. Così, il modernismo tratteggiato da Cangiano diventa davvero la «logica culturale» di una classe, quella borghese, appena diventata dominante e subito costretta a fare i conti con le conseguenze della propria rivoluzione: da un lato, la «morte di Dio» e il crollo dei sistemi epistemologici che avevano sorretto le epoche precedenti; dall'altro, la necessità di riconfigurare il proprio ruolo nella storia, puntando a conservare il potere e al tempo stesso a non tradire l'idea di progressività storico-sociale che aveva portato al trionfo sull'aristocrazia. In questo senso, il modernismo diviene lo strumento culturale per preservare l'orizzonte ideologico capitalistico-borghese, ma si costituisce anche come il terreno da cui fioriranno le «filosofie della crisi» degli anni Venti e Trenta. Verrebbe da dire che l'operazione condotta dall'autore recupera gli stessi strumenti con cui Jameson aveva analizzato il postmodernismo; ma il libro di Cangiano si distingue per una più spiccata vocazione enciclopedica – oltre che per l'attenzione particolare riservata a una cultura nazionale, quella italiana.

La trattazione procede per coppie. La prima di queste, Papini e Prezzolini, fornisce a Cangiano lo spunto per rivedere la componente mistica, quasi supermistica del modernismo: il nuovo paradigma mentale, comportando la dispersione della conoscenza, impone ai due intellettuali di ritagliarsi un nuovo ruolo nella società, non più legato all'astrattezza concettuale ma ancorato saldamente al «fare». L'atomizzazione gnoseologica che caratterizza il modernismo, però, lo rende particolarmente sensibile a ideologie altamente formalizzanti quali il nazionalismo: attraverso questa via si creerà lo spazio per il fascismo. È questa la posizione che Cangiano evidenzia in Soffici, ed è forse una delle notazioni più rilevanti del lavoro: utilizzare la categoria del modernismo per scovare le radici del fascismo italiano è non solo un'operazione particolarmente intelligente, ma anche apprezzabile per il coraggio che ha richiesto. Si tratta, cioè, di un tentativo di

riportare i discorsi culturali in dialogo coi discorsi politici; in questo senso, appare chiara la genealogia critica in cui Cangiano si inserisce e che partendo da Lukács arriva a Franco Moretti; una tradizione che mescola marxismo e critica letteraria e crede fortemente nello stretto rapporto tra cultura e politica. In questo senso, però, va chiarito che il lavoro di Cangiano non si iscrive propriamente nell'ambito della critica letteraria: il suo discorso poggia principalmente su fonti come articoli e saggi. In altre parole, la dimensione della produzione artistica rimane sullo sfondo, non entra mai in gioco come una delle componenti. Questo è forse uno dei limiti di questo libro. Sempre sulla linea di interpretazione politico-culturale in chiave conservatrice del modernismo si pongono le analisi delle posizioni di Boine e Jahier, esponenti del cosiddetto modernismo religioso italiano, che recuperano la lettura teologica della realtà in chiave reazionaria, e soprattutto di Michelstaedter, eletto a simbolo delle contraddizioni irrisolte del modernismo. In particolare, colpisce la volontà di contrastare l'atomizzazione sociale attraverso il superomismo:

«Michelstaedter comincia a comprendere il peso giocato dalla stessa organizzazione sociale nella costruzione delle istanze individualistiche (anche di quelle che si pongono in opposizione alle sue leggi)» (p. 515). Il tentativo di riunire le istanze borghesi, di fondo, fallisce, «il pensiero borghese rifiuta sé stesso» (p. 593); il modernismo, per Cangiano, diventa un momento di crisi profonda della cultura borghese, entro la quale si realizza e nella quale si spegne.

Il libro richiede interpretazioni complesse e variegata, presta il fianco a discorsi molto distanti fra loro; il tentativo di rintracciare un sistema culturale frammentato in esperienze personali molto diverse fra loro è però riuscito, perché grazie alla pluralità delle posizioni affrontate Cangiano evita di cadere nella ricerca fine a sé stessa di un'ideologia sterilmente definita: il modernismo di Cangiano non è certo programmatico e coerente, ma anzi accidentato; non casuale, ma costellato da relativismi che gli impediscono di assumere un aspetto facilmente sistematizzabile. Ma è proprio la relatività delle figure scelte da Cangiano ad aprire possibili nuovi spunti: su tutti, sembra interessante in particolare come la necessità di riformulare la cultura borghese presentandola come insuperabile, avvertita dal modernismo, sia un tema comune – anche se affrontato in modo diverso – anche al postmodernismo, che, stando al lavoro di Cangiano, si differenzia da questo sistema culturale per la crisi più netta del ruolo dell'intellettuale. In questo senso, diventa importante sottolineare come Cangiano operi in un contesto non ancora caratterizzato dalla società di massa matura che si realizzerà nella seconda metà del XX secolo; le esperienze intellettuali che ripropone rimangono ancora all'interno delle élite più avanzate della società. Infine, interessante sarebbe proseguire il discorso e analizzare il rapporto tra l'ultima generazione di intellettuali-umanisti, quella che visse la Seconda guerra mondiale, e i loro padri modernisti, da loro mai rinnegati anche se – come si evince dal discorso di Cangiano – complici se non fautori del fascismo che combatterono.

*La nascita del modernismo italiano* è un libro ben riuscito, che al netto di alcune considerazioni metodologiche (quali l'assenza di riferimenti letterari) può vantare diversi meriti: pone nuovamente l'accento sul rapporto tra politica e cultura, trascurato negli ultimi decenni in seguito alla crisi della critica letteraria, riesaminandolo fecondamente; dà una prima efficace sistemazione a un periodo culturale come il modernismo, individuato molto di recente; offre spunti di lavoro interessanti anche su epoche diverse e successive a quella che prende in esame. Cangiano ha scritto un libro di cui in futuro si dovrà sicuramente tener conto, se si vorrà delineare una storia letteraria del Novecento più precisa e funzionale; molto interessante sarà mettere in relazione la posizione di Cangiano, piuttosto critica nei confronti del modernismo, con le idee di altri studiosi.



**Paolo Pizzimento**

Stefano Casi

*I teatri di Pasolini*

Imola

Cue Press

2019

ISBN: 978-88-32160-74-1

Con *I teatri di Pasolini*, Stefano Casi ripropone l'omonimo volume del 2005, che a sua volta aveva portato a compimento uno studio comparso in *Pasolini un'idea di teatro* (1990). In questa nuova edizione sono state operate numerose integrazioni, chiarimenti formali e concettuali e aggiornamenti sulle messinscene italiane delle opere di Pasolini, che arrivano ora fino al gennaio 2019. Il volume consta di cinque parti: *Teatri della formazione (Bologna, 1938-43)*, *Teatro della polis, teatro dell'io (Casarsa, 1943-49)*, *Teatri capitali (Roma, 1950-65)*, *Un nuovo teatro: le tragedie (1965-66)*, *Un nuovo teatro: la teoria e la pratica (1966-69)*, *Teatri dell'esistenza (1970-75)*. Seguono due cospicue ed assai utili sezioni su *Pasolini in scena* e sulla *Teatrografia pasoliniana*.

Casi mostra come la fascinazione del teatro in Pasolini risalga all'infanzia, con la sua partecipazione agli spettacoli della filodrammatica di Casarsa. A Bologna, poi, l'adolescente Pasolini vive il teatro come «un concreto percorso per testimoniare il proprio impegno culturale in diretta comunicazione con la società» (cap. 1 § 1), interessandosi alla recitazione e, soprattutto, alla direzione. Tant'è: egli pare sentirsi pronto per il teatro ben prima che per la poesia e nel '38 licenzia il dramma in tre atti *La sua gloria*, con il quale partecipa al concorso studentesco *Ludi Iuvenes*. Tentativo ancora acerbo, certo, e fortemente letterario; ma che manifesta un'etica del sacrificio che si scontra con la chiassosa e ridondante retorica fascista sull'intervento in Spagna e, soprattutto, un'idea già matura del «teatro come messinscena del conflitto esistenziale» (cap. 1 § 1).

Negli anni universitari, Pasolini approfondisce la sua vocazione teatrale: conosce e apprezza i testi di Synge, Yeats, Joyce, Wilde, Calderón de la Barca, Lorca e O'Neill; legge Freud, la cui teoria ritiene «una griglia consapevole di riferimento per costruire autobiograficamente molte opere» (cap. 1 § 2). Emerge già, del resto, una propensione a riflettere sull'inevitabile questione della riforma del teatro e sui meccanismi non solo drammaturgici dell'esperienza scenica – e lo documentano l'attenzione e i commenti da lui riservati alla messinscena di Enrico Fulchignoni di *Piccola città* –. Se il tentativo pasoliniano di quegli stessi mesi di creare un gruppo teatrale si risolve in un niente di fatto, la sua riflessione teatrale lo pone nelle condizioni di approfondire al meglio la questione centrale della sua poetica, che darà i suoi frutti già con *Poesie a Casarsa* (1941): non tanto l'enunciazione orale della poesia quanto il suo contrario, la trascrizione letteraria di una voce. Né è per caso che la scoperta del friulano, della concreta e viva lingua parlata, si concretizza nell'approdo di Pasolini alla regia, proprio a Casarsa, con *Un angelo peccatore* di Isnardo Sartorio. Come sostiene Casi, già in questa fase «il dialogo, cioè il grado minimo di scrittura teatrale al confine con la scrittura poetica (o viceversa: un'articolazione complessa della scrittura poetica al confine con la drammaturgia), incarna la forma più aderente a restituire una drammaticità interiore ed esistenziale che la monodia non è in grado di sostenere» (cap. 1, § 2). Di ciò è ulteriore riprova la sacra rappresentazione *La domenica uliva*, che costituisce la seconda parte di *Poesie a Casarsa* a metà tra misteri medievali e laude iacoponiche e sperimentazione in opposizione al teatro borghese.

Nel Dopoguerra Pasolini, trasferitosi ormai stabilmente a Casarsa, seppur lontano dai centri della sperimentazione non lascia venir meno la propria riflessione teatrale. Nell'ambito della rivalutazione e della ricreazione artistica del friulano, Pasolini si confronta con i dialoghi di Ermes di Colloredo (1622-1692) e con la teatralità popolare. Frutto di questa stagione è *I Turcs tal Friúl*

(1944) che, sebbene mai rappresentato né pubblicato, è considerato da Pasolini la miglior cosa che abbia scritto in friulano, «la prima opera profondamente politica di Pasolini, nel senso più proprio e strutturale del termine, perché assorbe i meccanismi stessi della creazione della tragedia ateniese e incide nel senso di appartenenza alla *polis* – trasfigurata nel *país* di Casarsa – che vede rispecchiati, rivivificati e riproblematizzati i propri momenti fondanti e unificanti» (cap. 2 § 1). Con la creazione dell'*Academiuta di lenga furlana*, il teatro entra nella pratica pedagogica: nel luglio del '45 Pasolini mette in scena la sua favola drammatica *I fanciulli e gli elfi*. Con *La morteano*, invece, egli si avvicina a una sorta di teatro dell'io: nuova fase e nuovo nume tutelare, Jean Racine, «che offre a Pasolini quell'orizzonte poetico e drammaturgico che, sotto il nitido segno della classicità, nasconde le più sconvolgenti turbolenze dell'animo umano» (cap. 2 § 3). Ma Pasolini si lascia penetrare anche dal teatro borghese e dalle atmosfere di Strindberg, in particolare con *Il cappellano e La poesia o la gioia* (1947), che esplorano il problema della centralità dell'io, ora inquadrato nei suoi turbamenti sessuali, ora nella problematicità dei rapporti familiari e politici.

Con la fine burrascosa dell'esperienza casarsese e il trasferimento a Roma, da un lato Pasolini si dà all'«impegno esorcistico nei confronti degli anni friulani» (cap. 2 § 3), dall'altro rivede il suo ruolo di intellettuale e le sue nuove responsabilità gramsciane nei confronti della cultura e della società nazionali. La scoperta urbanistica e antropologica, sociale e politica di Roma e dell'Italia si fa strada nella sua opera grazie a nuove forme di scrittura destinate a culminare in tre pietre miliari nei rispettivi campi: nella prosa *Ragazzi di vita* (1955), nella poesia *Le ceneri di Gramsci* (1957) e nel cinema *Accattone* (1961). In questa fase, si può dire, il teatro si fa sentire per la sua assenza, sebbene non manchino sprazzi di riflessione: l'eco di un Racine mediato da Proust torna in *Récit* (1955), mentre sempre più si fa strada in Pasolini un'idea di tragedia come attacco al potere borghese.

Determinanti, in questa fase, sono i contatti con Laura Betti, Adriana Asti e Alberto Moravia che favoriscono un rinnovato sforzo di riflessione. Pasolini cerca la verità e la vita del teatro in un dialetto che non consista in accenni artificiosi e superficiali ma piuttosto in una forza espressiva tutta gestuale e corporea, un silenzio dialettale; e torna alla scrittura con l'atto unico *Un pesciolino* (1957). D'altro canto, il primo impatto attivo con il teatro avviene su una scena relativamente marginale e in sperimentazioni all'interno di forme alternative che pongono le basi per l'avvento di un nuovo teatro: una di tali forme alternative è quella del *recital*, al quale Pasolini si dedica per conto di Laura Betti. Il vero esordio teatrale di Pasolini, però, avviene nella stagione '59-60 con Vittorio Gassman: questi gli richiede una traduzione dell'*Orestide* per il neonato Teatro Popolare Italiano: punto di partenza di Pasolini non è, però, il greco di Eschilo ma la propria lingua poetica, con la quale egli «interpreta la trilogia come il passaggio da una società primitiva, istintiva e uterina, a una società moderna, razionale e virile, in cui nascono l'assemblea e il suffragio» (cap. 3 § 3). Il successo dell'*Orestide* lancia Pasolini tra i protagonisti del teatro italiano e, al contempo, gli fa apparire il teatro come «uno dei luoghi possibili della sua grande offensiva intellettuale» (cap. 3 § 4). È in questa fase che egli rilancia il vecchio testo, riveduto e corretto, de *Il cappellano*, col titolo di *Storia interiore*; che, tuttavia, riceve poca attenzione e un perentorio rifiuto da parte di Calvino e torna nel cassetto, in attesa di tempi migliori. Ciò non basta a frenare il rinnovato interesse teatrale di Pasolini, che si esplicita ne *Il Vantone*, traduzione del *Miles Gloriosus* in romanesco, sempre per conto del Tpi. La traduzione sarà rappresentata solo nel '63 dalla Compagnia dei Quattro e costituirà un esito manieristico, senza reali innovazioni rispetto alla precedente *Orestide*. Eppure, qui, «Pasolini si costringe a inoltrarsi in questioni che non avrebbe mai affrontato con Eschilo, quelle sul “fantasma ontologico del ‘teatro’”. [...] L'attualizzazione del testo, splendida e riuscita intuizione della traduzione eschilea, viene qui subordinata a una non meglio identificata ontologia teatrale che finalmente lo conduce a trovare il registro giusto per la scelta linguistica, che non è né letteraria né dialettale: l'avanspettacolo» (cap. 3 § 5).

Il '63 è un anno fondamentale per Pasolini: anzitutto, segna il culmine della sua folgorazione brechtiana, «basata su un proficuo fraintendimento o, se vogliamo, su una personalissima reinterpretazione del drammaturgo tedesco» (cap. 3 § 6); ma è soprattutto l'anno di una profonda

crisi ideologica ed esistenziale essenziale per l'evoluzione dell'opera stessa di Pasolini, che ora si interroga sull'essenza stessa della lingua quale strumento capace di rappresentare la realtà. *Italie magique* (1964), costituirà l'estremo tentativo di sperimentazione del codice nel teatro di Pasolini e inaugurerà la stagione antibrechtiana del Nostro, ormai lontano dalla figura dell'intellettuale "gramsciano". Il congedo da Brecht non avviene però in teatro bensì nel cinema, con *Uccellacci e uccellini* (1965), che «dialoga con le analisi su Brecht e sulla fine del "mandato degli scrittori" e consente a Pasolini di portare al massimo grado di coscienza ed efficacia la rappresentazione della crisi delle ideologie, con un'ipotesi di rifondazione di quel "mandato"» (cap. 3 § 8).

Frattanto, Pasolini ha ripreso *Storia interiore* su interessamento di Sergio Graziani; il testo, però, è sentito ormai poco praticabile rispetto alle nuove meditazioni pasoliniane sul teatro come problema linguistico. Pasolini, allora, scrive una stesura definitiva dell'opera col titolo di *Nel '46!* Anche qui «rimane centrale la riflessione sulle origini della parola teatrale come espressione di una sofferenza dovuta all'irriducibilità che contrappone libertà dell'individuo e regole sociali: il teatro assume così l'incarico di rappresentare la denuncia dell'eresia e della diversità in chiave politica-soggettiva» (cap. 3 § 9).

Gli anni dal '64 al '67 registrano il «corteggiamento reciproco fra teatro italiano e letterati» (cap. 4 § 1) che sarà non a caso oggetto della celebre inchiesta di Maria Rusconi per «Sipario». Pasolini risponde affrontando di petto la questione della lingua, registrando la frattura tra la lingua parlata sulla scena e quella della vita quotidiana e, persino, dei romanzi: è dunque necessario «togliere la lontananza tra teatro e realtà, parlando la stessa lingua della realtà attraverso un'attenzione alla pronuncia ma anche al corpo e al gesto» (cap. 4 § 1).

Nel '66 Pasolini inizia a comporre le tragedie destinate a costituire il culmine della sua scrittura teatrale: *Orgia, Pilade, Pilade, Affabulazione, Bestia da stile, Porcile e Calderón*.

Progressivamente, gli assilli metalinguistici lasciano spazio al cuore tematico e ideologico di un tragico che – tramontate le classi e le ideologie e superati con esse i modelli di Gramsci e Brecht – oppone alla borghesia il *corpo-corpus* quale «unica dimensione umana possibile rimasta» (cap. 4 § 9). «Non è l'azione che si fa poesia, ma è la poesia che si fa azione. E la poesia che si fa azione è prima di tutto teatro, spazio che consente di gettare fisicamente il corpo nella lotta, metafora ideale del corpo nella scena» (cap. 4 § 9). Tragedie borghesi, quelle di Pasolini, che tuttavia sono motivate da un intento dichiaratamente antiborghese in un'idea un teatro ormai diventato strumento *par excellence* con cui addentrarsi nel terreno ignoto e nemico della classe dominante, l'arma fisica scagliata dal suo autore contro gli stessi spettatori. Recupera qui, Pasolini, una tensione pedagogica che gli viene dalla lettura dei dialoghi platonici; è un passo fondamentale, poiché il procedimento platonico «si traduce nella previsione dello spettatore all'interno delle tragedie stesse, non in quanto soggetto interpellato, ma in quanto oggetto reale del procedimento gnoseologico che sottende l'opera» (cap. 4 § 9). È pur vero che le tragedie di Pasolini non vengono recepite né dal nuovo teatro né dal teatro tradizionale: sono semplicemente ignorate.

Nella seconda metà degli anni '60, Pasolini rimane relativamente lontano dalla pratica teatrale. Eppure, «la predominanza assoluta di temi e segni teatrali nella cinematografia pasoliniana conferma la centralità del teatro come spazio di innovazione e pertinenza artistica per Pasolini; e a ogni modo fa emergere in più occasioni riflessioni su un teatro la cui elaborazione è in pieno svolgimento» (cap. 5 § 1). Frattanto, i tempi sono maturi per un'esposizione più diretta nel dibattito teatrale: ecco comparire su «Nuovi Argomenti» il *Manifesto per un nuovo teatro* (1968), progetto politico e culturale che presenta un'idea di teatro «sotto la forma della provocazione, cancellandone in partenza qualsiasi elemento ancora assoggettabile a un eventuale compromesso con l'establishment teatrale, e calcando la mano sulle proposte più spiazzanti, con la certezza dell'impraticabilità delle proposte stesse» (cap. 5 § 2). Parimenti si pone in Pasolini la ricerca di un pubblico che non sia più indifferenziato ma precisamente selezionato in base alla sua responsabilità intellettuale. Quello tra teatro e pubblico, perciò, è teorizzato come un rapporto paritetico fra intellettuali «come in un *agit-prop* borghese illuminato» (cap. 5 § 2). Senza peraltro alcuna complicità: se il teatro si rivolge alla classe borghese odiata da Pasolini, a questa rimane di

registrare la catastrofe in atto messa in scena dal teatro stesso senza alcuna possibilità operativa. In questo processo, fondamentale sarà il ruolo dell'attore, chiamato ora ad essere un intellettuale armato di una reale e profonda coscienza delle trasformazioni sociali, impegnato politicamente, ma anche l'officiante consapevole di un rito arcaico di evocazione del mito e dei suoi personaggi. La riflessione teorica si accompagna a una febbrile attività di composizione, una vera e propria «iperattività drammaturgica, anche se più progettuale che operativa» (cap. 5 § 3). Nel '68 Pasolini dirige un proprio testo, *Orgia*, per lo Stabile di Torino – ma nello spazio decentrato e *underground* del Deposito d'Arte Presente che si presenta «come l'opera prima a tutti gli effetti di un regista con almeno due decenni di assenza dalle scene, e in un certo senso mostra in alcuni passaggi il lato più ingenuo della sua concezione» (cap. 5 § 3), ciò che spiega in parte il fallimento dello spettacolo. Tentativo non riuscito e frainteso dai critici, *Orgia*, ma riuscito come esperimento che sancisce «una sostanziale incomunicabilità fra l'autore e il pubblico, accentuata dall'ostracismo dei critici e degli addetti ai lavori, uniti quasi unanimemente nel tentativo di respingere l'intellettuale scomodo e il suo imbarazzante teatro politico fuori dal loro campo di controllo» (cap. 5 § 3). D'altro canto, l'interesse teatrale di Pasolini, mai domo né arreso, è riversato in campi contigui come il cinema, che ne riassorbe l'oralità (basti pensare a *Porcile* e *Medea*, veri e propri dirottamenti del teatro nella pellicola) e nella poesia che ne riassorbe la scrittura.

Nell'ultimo capitolo del volume, Casi analizza l'ultimo lustro della vita di Pasolini, segnato dalla fuga da ogni convenzione artistica, dalla costante ricerca di una forzatura dei confini e di un'opera che, sulla scia dei *drafts* di Pound, sia programmaticamente impura, incompleta, aperta. «Assumono centralità come mai era accaduto prima d'ora la voce, il corpo, le azioni dell'autore che non è più soltanto garante dell'opera, ma inizia a essere parte oggettiva e sofferta dell'opera stessa» (cap. 6 § 1). In questa fase di esasperata rottura degli schemi il teatro pare scomparire; e non per caso il '71 sarà l'anno delle dichiarazioni liquidatorie dell'esperienza-utopia teatrale. Certo: restano spazi aperti, possibilità come la prima mondiale di *Affabulazione oder der Königsmord* al festival austriaco Steirische Herbst per la regia di Peter Lotschak, che tratta Pasolini non solo come un drammaturgo vero ma persino come un classico. Ma dopo il '68 il mondo del teatro è in pieno fermento con le sperimentazioni che travolgono ogni dogma della teatrabilità. Pasolini si reinventa per l'ennesima volta come il polemista corsaro che dalle pagine del «Corriere della Sera» oppone un passato felice a una modernità tragica. Il teatro – un teatro tragico, mentale, esistenziale, sempre più coincidente con la realtà – torna a riproporsi in Pasolini quale metafora dell'esistenza. «Avvertendosi come eroe di una tragedia senza più alcun orizzonte catartico o almeno interpretativo, Pasolini decide di rappresentarsi mettendosi in scena nel tragico “grande teatro dell'esistenza”» (cap. 6 § 1). In questi anni, però, Pasolini riprende in mano le tragedie, tra cui *Bestia da stile*, con la quale egli si propone di costruire una nuova forma, tragica e frammentaria. Il teatro, ancora, sta alla base del film *Salò o Le centoventi giornate di Sodoma* e ne costituisce «la cornice rivelatrice» (cap. 6 § 1).

Stefano Casi, con questo prezioso volume, coniuga un'agile (e tutt'altro che facile) lettura diacronica dell'avventura teatrale di Pasolini con una minuziosa analisi degli snodi decisivi e persino delle opere più rilevanti dell'autore. Offre inoltre una chiara visione dei rapporti di Pasolini con le personalità di spicco del teatro del tempo e dà rilevanza a tutti i progetti che la febbrile attività pasoliniana avviò senza mai portarli a termine. Emerge un'immagine completa di Pasolini per il quale il teatro non fu incontro occasionale, ma pensiero – e talvolta rovella – continuo, quasi un'impalcatura della sua intera produzione letteraria, che del teatro e della teatralità costituisce un continuo e mai esausto dirottamento.

**Alessio Paiano**

Girolamo Comi

*Poesie. Spirito d'armonia, Canto per Eva, Fra lacrime e preghiere*

A cura di Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino

Lecce

Musicaos Editore

2019

ISBN: 978-88-94966-220

Girolamo Comi è stato senza dubbio tra le personalità più rilevanti della letteratura italiana della prima metà del Novecento, ma l'attenzione rivolta alla sua opera è ancora piuttosto esigua. A questa carenza può senz'altro sopperire la recente ripubblicazione delle sue maggiori raccolte poetiche in un'edizione curata da Antonio Lucio Giannone e Simone Giorgino per Musicaos Editore, che fornisce validi strumenti per un approccio critico e filologico alla sua opera. Oltre alle tre raccolte principali, *Spirito d'armonia*, *Canto per Eva* e *Fra lacrime e preghiere*, il volume presenta un articolato saggio introduttivo di Giannone, *Itinerario di Girolamo Comi*, in cui sono indicate le tappe più significative della sua vicenda letteraria ed esistenziale; una dettagliata *Notizia biografica* a cura di Lorenzo Antonazzo; un saggio di Fabio Moliterni, *La poesia come inno*, che si propone di inquadrare la poesia di Comi all'interno del variegato panorama del Novecento; e infine un saggio di Giorgino sulla fortuna critica del poeta, corredato da una bibliografia completa e aggiornata. I contributi presenti in questa nuova edizione evidenziano come la scarsa considerazione destinata all'opera di Comi non sia ascrivibile alla qualità della produzione letteraria quanto a un rapporto complicato e spesso conflittuale con la critica; ne sono prova le dure considerazioni di Pier Paolo Pasolini nel saggio *La linea orfica* (riportato da Giorgino), in cui il poeta di Casarsa riscontra in Comi una «marginalità ritardataria» rispetto alla cultura italiana del tempo; il giudizio di Pasolini va però riletto alla luce del temperamento artistico e personale di Comi, il quale, come evidenziato da Giannone, si è dimostrato sempre insofferente nei riguardi delle poetiche egemoni e del mercato editoriale (da qui la difficile reperibilità delle sue opere, spesso autoprodotte e in tiratura limitata), preferendo alla notorietà e al consenso letterario uno «splendido isolamento» (l'espressione è di Donato Valli), testimoniato non solo dalla scelta di trasferirsi in pianta stabile, nel secondo dopoguerra, a Lucugnano, nel profondo Salento e dunque a distanza dai fervori culturali del tempo, ma anche da una personalissima ricerca di tipo spirituale che può vantare una sua originalità all'interno del Novecento letterario. Fabio Moliterni, partendo dalle considerazioni di Marinella Cantelmo secondo cui la poesia di Comi è solo tangente al filone ermetico, a quello religioso o a quello delle avanguardie, rileva una «resistente e tenace vocazione orfico-religiosa della sua poesia», di matrice «innodica» e dunque al riparo dai toni solipsistici dell'elegia, segnale di una tensione di tipo non esistenziale ma corale, «alla ricerca (alla celebrazione ansiosa) della Verità divina» (p. 304).

L'isolamento sopra accennato, è bene sottolinearlo, caratterizza solo parzialmente la vita e l'attività di Comi, che ebbe modo di conoscere i movimenti di avanguardia durante i suoi studi collegiali in Svizzera, a Ouchy, e poi dal 1912 al 1915 a Parigi, dove strinse rapporti con autorevoli rappresentanti della letteratura francese del tempo (Verhaeren, Claudel, Valéry e de Gourmont). Di ritorno in Italia, a Roma, avrebbe poi inaugurato un sodalizio con Julius Evola, direttore di riviste quali «Ur», «Kruur» e «La Torre», alle quali egli collaborò tra il '28 e il '30. Un incontro fondamentale per la poetica e la vita di Comi fu quello con Arturo Onofri, l'unico poeta, secondo Giannone, con cui è possibile istituire un raffronto con lo scrittore salentino, poiché entrambi diedero testimonianza, attraverso la propria opera, di un'idea di poesia «totalizzante, a cui bisogna riservare una dedizione assoluta, rifuggendo volutamente, con profonda convinzione, la gloria, il facile successo, l'applauso del pubblico» (p. XXVI); tramite Onofri, inoltre, Comi conobbe Ernesto

Bonaiuti, sacerdote e storico delle religioni che lo avrebbe avvicinato al cattolicesimo, contribuendo così al superamento di quella concezione «panica e immanentistica» (Giannone, p. XXVIII) che caratterizzava le sue prime opere (dall'esordio del 1912, *Il lampadario*, alla raccolta del 1930 *Cantico del tempo e del seme*), segnando così l'approdo a una seconda fase, in cui lo scrittore matura l'adesione al Credo cristiano attraverso l'elaborazione poetica della «parola-Verbo» (la definizione è dello stesso Comi).

Nel 1946, al termine della guerra, il poeta si trasferì a Lucugnano, da dove si impegnerà assiduamente per la rinascita culturale del territorio salentino, fondando l'Accademia salentina, in cui Comi accolse personalità ben note nell'ambiente letterario quali Luciano Anceschi, Oreste Macrì, Mario Marti, Maria Corti ed Enrico Falqui; parallelamente fondò nel 1949, in seno all'Accademia, la rivista «L'Albero», che si distinse per uno stile controcorrente, secondo Giannone, rispetto al clima neorealista del tempo per l'attenzione rivolta a temi esistenziali e religiosi, oltre che letterari e artistici; negli anni la rivista poté vantare collaborazioni prestigiose quali quelle di Mario Luzi, Giuseppe Ungaretti e Giorgio Caproni. È in questo periodo che Comi pubblicò le sue opere più note, ora raccolte nel volume edito da Musicaos: la raccolta del 1954 *Spirito d'armonia (1912-1952)*, che gli valse l'unico riconoscimento nazionale avuto in vita, il Premio Chianciano; *Canto per Eva* (1955, poi ampliato nel 1958), canzoniere per il quale Donato Valli ha parlato di «stilnovismo novecentesco» e che per Giannone rappresenta la prova più elegante, musicale e raffinata della scrittura comiana (Cfr. p. XXXVIII); e infine *Fra lacrime e preghiere (1958-1965)*, ultimo volume pubblicato in vita da Comi nel 1966, in un periodo complicatissimo per lo scrittore a causa di una preoccupante situazione economica e dell'aggravarsi delle sue condizioni di salute, affrontate da Comi mediante una tenace speranza nella fede di cui è permeata la scrittura di questo periodo, in «un senso di fiduciosa attesa nel compimento della vita e di abbandono pieno e totale nel grembo della divinità» (Giannone, p. XXXIX).

Il libro di Girolamo Comi edito da Musicaos è una preziosa opportunità per ripristinare l'attenzione sul poeta salentino e permettere agli studiosi di portare avanti il lungo e appassionato lavoro di critica che impegnò, su tutti, Donato Valli, che non a caso curò nel 1977 l'unica e ultima raccolta organica post-mortem dell'opera comiana e al quale i curatori del presente volume si propongono di dare il giusto prosieguo, riscoprendo il fascino di una poesia difficilmente collocabile nel panorama letterario; ma, avverte Giannone, è proprio questa «inattuale attualità» (p. XVI) a rappresentare la cifra peculiare di una poesia che può ancora stupire sia studiosi che lettori comuni.

**Dario Stazzone**

Vincenzo Consolo, Leonardo Sciascia  
*Essere o no scrittore. Lettere 1963-1988*  
 A cura di Rosalba Galvagno  
 Archinto Editore  
 Milano  
 2019  
 ISBN: 978-88-7768-739-5.

Il carteggio tra Consolo e Sciascia, curato con acribia da Rosalba Galvagno, restituisce al lettore una testimonianza dell'intenso dialogo tra i due scrittori e della tensione intellettuale sottesa dalla loro scrittura. La raccolta, intitolata *Essere o no scrittore. Lettere 1963-1988*, riproduce cinquanta missive, 21 di Consolo e 29 di Sciascia. Le lettere, custodite presso la Fondazione Arnoldo Mondadori di Milano, sono state messe a disposizione da Caterina Pilenga, vedova Consolo, e dalle figlie di Sciascia, Annamaria e Laura. Una parte è autografa, una parte dattiloscritta: 6 di esse, 3 di Consolo e 3 di Sciascia, sono proposte in riproduzione facsimilare, una bella occasione di confronto diretto con i testi, con la grafia e il *ductus* dei due scrittori. Fa da soglia iconica al testo, in prima di copertina, una fotografia di Giuseppe Leone che ritrae i due autori intenti a parlare alla Noce, il ritiro estivo di Sciascia in cui si ritrovavano scrittori, intellettuali, giornalisti ed artisti.

Tutte le lettere sono puntualmente rubricate con indicazioni della data e del luogo di scrittura: le stesse coordinate cronotopiche di questo carteggio appaiono significative. Gli estremi temporali sono il 1963, anno della pubblicazione del primo romanzo consoliano, *La ferita dell'aprile*, e il 1988, penultimo anno di vita di Sciascia. Il 1989 sarà purtroppo, per il maestro di Regalpetra, l'anno delle sofferenze fisiche, delle cure, dei palliativi al male e, dunque, del silenzio epistolare: lo stesso Sciascia, che spesso aveva stigmatizzato la «medicalizzazione», opporrà alle sofferenze la pratica caparbia della scrittura: ne nascerà *Una storia semplice* e un romanzo straordinario, un giallo o antigiallo come *Il cavaliere e la morte*, il cui protagonista, anch'egli sofferente a causa di un cancro, non rinuncerà a cercare con ostinazione la verità e, per paradosso, verrà ucciso quando l'avrà intuita. Anche gli estremi geografici rappresentati dalle lettere sono significativi. All'inizio del carteggio Consolo scrive da Sant'Agata di Militello, il paese natale stretto tra i Nebrodi e il Mar Tirreno, in ultimo da Milano, la città in cui si era trasferito vincendo un concorso RAI nel 1968, idealizzata in virtù del mito industriale e progressivo di Vittorini fino alla caduta delle illusioni, alla condanna del suo mercantilismo e dei fenomeni politici di cui è stata centro propulsore.

La prima occasione di contatto tra Consolo e Sciascia è la richiesta, da parte dello scrittore più giovane, di un giudizio sull'opera esordiale, *La ferita dell'aprile*. Il romanzo era stato pubblicato in una collana mondadoriana vocata allo sperimentalismo, diretta da Gallo e Sereni, ma aveva riscosso uno scarso successo di pubblico. Ancora oggi *La ferita* è un'opera poco nota e poco letta. Tuttavia la mimesi stilistica di un gergo adolescenziale spesso duro e corrosivo, l'inserimento di lemmi dialettali, la critica alle convenzioni ed alle ipocrisie del mondo adulto visto dai giovani protagonisti costituiscono già, dal punto di vista formale e contenutistico, significativi incunaboli della scrittura matura dell'autore. Non a caso lo stesso titolo, ispirato da un verso di *The Waste Land* di Eliot, fa riferimento all'adolescenza che, come il mese di aprile, è considerata la stagione più crudele e creativa dell'esistenza. Sciascia dà un giudizio netto del romanzo, definendolo, con una triplice aggettivazione, «bello, nuovo, interessante». L'attenzione sciasciana si appunta, in particolare, su alcuni lemmi dialettali usati dal giovane corrispondente: si tratta di citazioni del dialetto gallo-italico di San Fratello, un piccolo comune dei Nebrodi vicino al paese natale. Lo stesso idioma verrà poi usato da Consolo nel *Sorriso dell'ignoto marinaio* e investito di un forte valore sociale: il dialetto diventa emblematico dell'esclusione sociale dei ceti posti ai margini della società. Non a caso il cuore ideologico del *Sorriso* è il memoriale che il barone Enrico Pirajno di Mandralisca invia

all'Interdonato sui fatti di Alcara Li Fusi, stigmatizzando la retorica risorgimentale, le interessate teleologie degli intellettuali progressisti, le loro «imposture», lontane da una reale comprensione della questione sociale. L'occorrenza del lemma «impostura», incastonato nel cuore del maggiore romanzo consoliano, mette in evidenza il sottile dialogo tra i due scrittori e rinvia, con sottigliezza, al *Consiglio d'Egitto* di Sciascia.

In una delle lettere sciasciane colpisce la riproduzione *in extenso* della recensione del *Sorriso*, poi confluita in *Cruciberba*. Lo scrittore difende il romanzo di Consolo dall'accusa di essere «costruito», affermando che ogni opera letteraria è costruita (come fosse una casa), ma che uno dei criteri di valutazione è la sua «abitabilità», ovvero la capacità di attrarre dei lettori. E, com'è noto, il *Sorriso*, pubblicato nel 1976 dopo una lunga gestazione, ha conosciuto un ampio successo di pubblico e critica ed ha introdotto saldamente l'autore nel canone letterario del Novecento. Molte delle chiose di Sciascia sul *modus scribendi* appaiono significative indicazioni date all'amico più giovane e sono, con tutta evidenza, degli asserti concepiti *per speculum*. È noto che l'apparente chiarezza della scrittura sciasciana è frutto di un attento lavoro di cesello e si avvale di una raffinata retorica della citazione il cui vertice è riscontrabile in opere mature come *Todo modo*, *Il contesto* e *Il cavaliere e la morte*.

Colpisce, anche dopo che i due corrispondenti sono passati dal «lei» al «tu», quando Consolo trascorre dall'«Egregio signor Sciascia» al «Caro Signor Sciascia» e, finalmente, al «Carissimo Leonardo», l'elegante e garbato dialogo tra i due scrittori. Se i testi epistolari hanno, in genere, una finalità comunicativa e referenziale, in questo caso si avverte il permanere di un certo filtro stilistico, il controllo dello strumento linguistico particolarmente evidente nelle missive sciasciane. Lo spazio epistolare, a maggior ragione se i carteggi non sono stati sottoposti a revisione autoriale in vista della loro pubblicazione (un caso emblematico di proposizione apologetica è l'epistolario di Giambattista Marino, splendidamente curato da Marziano Guglielminetti per l'edizione einaudiana), costituisce spesso, per dirla con Antonelli, «una zona franca rispetto alle proibizioni puristiche». Persino il primo grande epistolario dell'antichità, le *Epistulae ad Atticum* di Cicerone, oltre alla ripetuta presenza di grecismi, restituisce il ricorso alle *loquendi formulae contractae*, alle interiezioni ed alle esclamazioni, testimoniando una vivacità stilistica e un'estensione lessicale stupefacente per chi è abituato alla lettura dei soli trattati ciceroniani. Il controllo dei testi sciasciani, connaturato alla sensibilità dello scrittore, è del resto funzionale al ruolo di maestro ch'egli esercita verso il giovane amico, attraverso continui consigli, ammonimenti e indicazioni.

Anche all'interno di questo dialogo attento e controllato emerge, come ha scritto la curatrice, la «biografia del quotidiano»: le gioie e i dolori dell'esistenza, la felicità di una nascita, i timori determinati da una malattia, un momento di bonaccia creativa sorprendentemente denunciato da Sciascia, il tedio quotidiano della docenza scolastica del giovane Consolo. Vi è spazio anche per il piacere del cibo genuino e per una richiesta di olio che Sciascia rivolge a Consolo. Interessi quotidiani, affetti e sofferenze che rendono certamente più umani e vicini i due scrittori. Si evince anche una certa passione per il viaggio, più evidente in Consolo, che, ad esempio, propone al corrispondente una vacanza nelle isole Eolie, ma non assente in Sciascia, che ama ritornare a Parigi, che verga delle pagine eloquenti che potrebbero essere ascritte al mito di Parigi, mentre trova tediosa fino all'insofferenza una breve permanenza in Germania.

Sullo sfondo di questo dialogo stanno diversi scrittori e artisti, a testimoniare la capacità sciasciana di costruire e mantenere un ampio quadro di rapporti: tra gli altri Lucio Piccolo, Sebastiano Addamo, Renato Guttuso, Dominique Fernandez, Stefano Vilardo e Ferdinando Scianna. Preziose sono alcune testimonianze del ruolo che Consolo ha avuto nel far incontrare Piccolo e Sciascia. Uomini molto diversi che egli ha considerato dei maestri, l'uno visionario e barocco, l'altro un modello di tensione civile e raziocinio laico. In una lettera del 25 aprile 1976 Consolo fa cenno a Piccolo che, nella sua villa, si appresta ad essere intervistato da Vanni Ronsisvalle (ne sarebbe nato il celebre documentario *Il favoloso quotidiano*), ma soprattutto, in merito alla censura del *Gattopardo*, prende una posizione favorevole a Vittorini e scrive che, da parte dello stesso Tomasi



di Lampedusa, si sarebbe aspettato una diversa «intelligenza delle cose», ovvero una capacità di intuire, *ex ante*, quale fosse la visione editoriale dell'autore di *Conversazione*.

Nello scambio continuo di opinioni e giudizi, spesso condensati in formule brevi e folgoranti, Consolo esalta l'*Affaire Moro* di Sciascia e il vertice letterario incastonato in quell'opera chiaramente ispirata al *J'accuse* di Zola, l'evocazione di Pasolini e della forte immagine delle lucciole. Le chiose che Consolo dedica a quest'opera di Sciascia testimoniano quando lo scrittore, nato in un borgo eccentrico e periferico della Sicilia, stimasse il suo corrispondente e lo considerasse un punto fermo nell'Italia scomposta e confusa di quei giorni, attraversata da una ridda di voci contraddittorie. Della *vis* polemica consoliana testimonia una lettera del 29 luglio 1976, dedicata alla nuvola bianca di Seveso: sui chimici asserviti ad un'idea di profitto che devasta il territorio e minaccia la salute di uomini e donne in carne e ossa, viene dato un giudizio durissimo. Quei chimici sono definiti da Consolo i «nuovi untori» della «vera peste» odierna, affatto diversi dagli innocenti untori della manzoniana *Storia della colonna infame* spesso menzionata da Sciascia: essi sono colpevoli e sulle loro fabbriche non verrà mai eretta una colonna con funzione di *monumentum*. La disperante contraddizione fra un passato d'arte e cultura e un presente immemore e mercantile è un nucleo contenutistico che attraversa i romanzi consoliani e viene riproposto, in modo particolarmente insistito, nei romanzi della maturità, in particolare ne *L'olivo e l'olivastro* e *Lo Spasimo di Palermo*.

Il carteggio è caratterizzato, purtroppo, da alcuni vuoti cronologici, basti pensare al salto dalla missiva consoliana del 1978 in cui si parla dell'*Affaire Moro* ad una del 1986. Nonostante queste mancanze ciascuna lettera rivela non solo interessanti aneddoti, ma penetranti valutazioni critiche, interventi che si confrontano con la cogenza del dibattito politico e letterario. Grazie anche al percorso esegetico tracciato dalla Galvagno, esse si rivelano un importante strumento di conoscenza di due grandi scrittori del Novecento.

**Giorgio Nisini**

Silvia De Laude

*Le rondini di Pasolini*

Sesto San Giovanni

Mimesis

2018

ISBN: 978-88-5754-182-2

*La rondinella del Pacher* è il titolo di un racconto giovanile di Pier Paolo Pasolini. L'autore lo scrisse in Friuli attorno al 1947, ma lo pubblicò solo tre anni dopo, il 3 settembre del 1950, sul «Quotidiano» di Roma. Nel testo appare una scena destinata a essere ripresa e rielaborata sia nel tessuto compositivo di *Ragazzi di vita* – e cioè come finale del primo capitolo, *Il Ferrobedò*, già anticipato nel 1951 su «Paragone» – sia in un trattamento cinematografico del 1959: *I morti di Roma*. Nel doppio passaggio dal racconto al romanzo e dal romanzo al trattamento cambiano molte cose – l'ambientazione, il nome del protagonista, il quadro antropologico in cui si svolge la scena, l'impianto linguistico con cui viene scritta ecc. – ma il nucleo narrativo resta sostanzialmente identico: un giovane si getta in acqua per salvare una piccola rondine che sta annegando; al suo gesto di pietà si contrappone il sadico desiderio di vederla morire espresso da uno dei suoi amici. Silvia De Laude, curatrice, insieme a Walter Siti, di alcuni «Meridiani» mondadoriani dedicati all'opera pasoliniana – e a cui si deve anche il recente volume *I due Pasolini. «Ragazzi di vita» prima della censura*, edito da Carocci (2018) – approfondisce questo episodio in un interessante libricino dallo statuto ibrido, a metà tra saggio, studio filologico e raccolta di appunti: *La rondine di Pasolini*, pubblicato dall'editore Mimesis con un'introduzione di Alessandro Zaccuri. Obiettivo dell'autrice, che dichiaratamente intende operare uno «zoom cinematografico» sulla scena del salvataggio, non è tanto quello di scoprire la ragione per cui essa venga iterata più volte da Pasolini – cosa non nuova, né sorprendente, visto che nella pratica compositiva l'autore era abituato a riciclare materiale già scritto – ma di capire il perché egli l'«avesse caricata così tanto di significato e di emozione» (p. 13). È una sorta di esperimento e scommessa che segue il filo di una fitta rete di riferimenti bibliografici, da Bertolucci a Gadda, da Leopardi a Pascoli, da Agamben a Italo Calvino. De Laude non procede soltanto attraverso un'analisi microscopica, ovvero lo studio entomologico di un fotogramma narrativo – che tra l'altro trova una rispondenza più generale nel ricorrente tema della rondine che popola in vario modo l'opera pasoliniana – ma anche tramite il tentativo più ampio di vedere, macroscopicamente, se «da un “dettaglio” minimo si possa risalire a un “insieme” più ampio, e addirittura a una nuova messa a fuoco del discusso, famigerato e un po' nebuloso nella critica “realismo” di Pasolini» (p. 18).

In questa direzione la scena della rondinella si carica di nuovi possibili significati: essa riunisce insieme l'emozione e «la pietà suscitata dalla percezione della precarietà e del dolore» (la generosità del salvataggio, p. 42) con «la dimensione del sadismo e dell'identificazione con il carnefice» (il piacere assassino degli amici, p. 81): due aspetti, aggiungo, che potrebbero essere saldati dall'immagine del Cristo morente verso cui Pasolini, in una celebre pagina dei *Quaderni rossi*, confessava di provare una voluttuosa attrazione imitativa. «Forse», scrive De Laude «Pasolini conosceva le connotazioni cristologiche della rondine nei bestiari medievali» (p. 78); fatto sta che nell'agonia acquatica di quel piccolo volatile, egli percepiva qualcosa che riguardava un possibile modo di rappresentare la realtà; o meglio, un suo aspetto, a cui non sapeva ancora dare un nome. A suggerirglielo, scrive De Laude, sarà l'Auerbach di *Mimesis*, che suggestionato dal pensiero di Romano Guardini, teologo e filosofo italiano naturalizzato tedesco, sintetizzò nella formula di «realismo creaturale».

«Dalla seconda metà degli anni cinquanta, dopo la lettura di *Mimesis*, Pasolini parla a più riprese di “pietà creaturale” o “realismo creaturale”» (p. 45), una rappresentazione della realtà fatta non di

oggetti o di cose, ma – scrive Corrado Bologna, citato da De Laude – di «esseri sofferenti, trasfigurati da uno struggente sentimento del tempo, dalla commozione dell'artista di fronte al movimento della vita nel quale l'esistenza di ogni "creatura" è destinata a trascorrere e svanire» (pp. 77-78). La vera ragione della forza evocativa della rondine va quindi cercata su questo sfondo: essa si presenta non solo come un segmento tematico portatore di un particolare *pathos* narrativo, ma come un vero e proprio «emblema del realismo pasoliniano» (p. 77), un'immagine-trauma in cui si rende visibile «la gloria non piccola del piccolo» (p. 117).

**Ugo Perolino**

Paolo Desogus

*Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*

Macerata

Quodlibet

2018

ISBN: 978-88-229-0185-9

In una nota del 1965, raccolta in *Empirismo eretico*, Pasolini muove da una riflessione posta a fondamento del linguaggio cinematografico, del cinema di poesia: «Ogni sforzo ricostruttore della memoria è [...], in modo primordiale, una sequenza cinematografica» (*Il «cinema di poesia»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, Milano, Mondadori, 2004, pp. 1461-1488, p. 1463). Infatti, aggiunge, «c'è tutto un mondo, nell'uomo che si esprime con prevalenza attraverso immagini significanti [...]: si tratta del mondo della memoria e dei sogni» (*ibid.*). Senonché questi segni, questi elementi mnestici di cui si compongono le immagini mentali, hanno natura non strumentale, vengono alla superficie per un moto involontario, sono grafemi prodotti dall'inconscio. «Lo strumento linguistico su cui si impianta il cinema è dunque di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema, e anche la sua assoluta e imprescindibile concretezza, diciamo, oggettuale» (p. 1464).

Nonostante queste premesse teoretiche, *Il cinema di poesia* è un testo militante, ben innestato nel confronto critico e letterario degli anni Sessanta. In altre parole, Pasolini ha in mente una precisa idea di cinema (in particolare la *Nouvelle Vague*), alcuni obiettivi polemici (di Godard, per fare un esempio, scrive che è un «Braque brutale, meccanico e disarmonico», p. 1482), una struttura formale ed espressiva per realizzarla. Il nucleo tecnico e linguistico del suo discorso insiste sulla «soggettiva libera indiretta», su cui è possibile instaurare una tradizione di «lingua tecnica della poesia» (p. 1477) nel cinema. Le pagine su Antonioni sono, in questo senso, illuminanti, perché Antonioni ha creato una soggettiva indiretta libera che coincide con l'intero film: una «liberazione formale» (p. 1478) che accende e irradia il suo stile poetico. La tecnica del cinema di poesia, la sua forma, è il discorso libero indiretto, il discorso rivissuto.

Nello studio che Paolo Desogus ha dedicato alla linguistica pasoliniana e in particolare all'immagine filmica viene valorizzato anche un altro intervento teorico, *La lingua scritta della realtà* (in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, vol. I, cit., pp. 1503-1540) che segue di un anno e precisa l'impostazione dell'articolo precedente. Nella *Introduzione* e nel primo capitolo Desogus ripercorre storicamente la riflessione linguistica di Pasolini per dettagliare il sistema di relazioni tra segno e referente in quella particolare forma di costruzione del segno rappresentata dall'immagine cinematografica.

Un caso particolarmente significativo viene mostrato e analizzato nel film *La ricotta*. In una scena gli attori compongono un *tableau vivant* – una deposizione – ispirato a una tela del Pontormo. «Dell'inquadratura», scrive Desogus, «colpisce in particolare la logica interna del dipinto, l'organizzazione spaziale dei personaggi e l'armonia verticale che assumono» (p. 47). Nei fotogrammi seguenti, però, con un guizzo parodico il lavoro dell'imitazione viene vanificato e messo in ridicolo dallo scioglimento del gruppo umano che aderiva all'immagine pittorica: «A un certo punto delle riprese il Cristo però cade dalle braccia di chi lo tiene per le gambe. La posa faticosamente costruita viene sciupata e tra gli attori scoppia una risata. Quei volti e quei corpi sino a quel momento costretti alla postura innaturale del Pontormo sono ora liberi di esprimersi» (p. 47). Al di là degli aspetti espressivi che rimandano al registro della corporeità nei suoi strati bassi e comico-caricaturali (le smorfie grottesche, le dentature irregolari), il passaggio ha valore metateorico, «le immagini rivelano come dietro la coscienza stilistica che opera nel reale e che cerca nel sottoproletariato la sua espressione più autentica, permanga la vita, insieme alla sua imprevedibilità, alla sua irrazionalità» (p. 48).

Se, dunque, il pittorico rappresenta per Pasolini «la porta di accesso al reale» (p. 45) e la sua forma simbolica, d'altro canto però il cinema si serve della realtà come materia linguistica, attingendo i suoi segni direttamente dal bacino inesauribile della natura. Su quest'ultima asserzione si sono concentrate le critiche dei semiologi – in

particolare Umberto Eco – che ne hanno sottolineato la debolezza metodologica, accusando di referenzialismo l'intera riflessione semiologica del poeta delle *Ceneri*.

Il «pittorico», annota Desogus, indica «quel bagaglio di immagini, figure e linee cromatiche che hanno dato forma alla realtà senza divenire semplice abitudine percettiva o segno sclerotizzato» (p. 43). Il punto saliente è la sua «funzione mediatrice» (*ibid.*) tra i due estremi della *langue* (il codice, la cultura, l'istituzione), da un lato, e della sostanza vitale preesistente ai singoli atti espressivi (la *parole*), dall'altro.

Nel secondo capitolo del libro (*Il cinema di poesia e la soggettiva libera indiretta*, pp. 59-95) sono approfonditi gli aspetti espressivi e stilistici legati all'uso della soggettiva libera indiretta anche mediante l'analisi di alcune sequenze del film *Teorema*. La soggettiva libera indiretta «è considerata il corrispettivo cinematografico del discorso indiretto libero letterario» (p. 88), ma «rispetto al discorso libero non è fondata sulla parola, bensì sullo sguardo e su come l'orizzonte visivo del personaggio e quello della macchina da presa [...] si incontrano e producono un particolare punto di vista sul loro oggetto di comune contemplazione» (pp. 88-89). In questa speciale regressione si attua un processo di vitale importanza per Pasolini: la soggettiva indiretta libera deve essere considerata «come la reinterpretazione in chiave stilistica della nozione gramsciana di *connessione sentimentale*, formulata per descrivere la congiunzione tra l'intellettuale, ovvero tra colui che sa, colui che è cosciente dei processi storici e sociali e che al loro interno è soggetto operante, e colui che invece vive la condizione di subalternità, vive cioè in maniera irriflessa la condizione di dominato ai margini della storia» (p. 130).

Il cinema di poesia veicola una lettura eterodossa del pensiero gramsciano fondata sulla «connessione sentimentale» tra intellettuali e popolo-nazione, sebbene il rapporto con Gramsci (cui è dedicato il terzo capitolo: *Lo scandalo della coscienza: note sull'influenza di Gramsci*, pp. 97-115) sia segnato da una netta ambivalenza, rilevata e tematizzata in molti luoghi delle *Ceneri*. Pasolini oppone a una visione della storia fondata sulla dialettica e la lotta di classe «la dimensione popolare dei subalterni colta nella sua spontaneità, nella sua vitalità impura e irriducibile» (p. 103). L'immersione istintiva e irrazionale nel mondo dei subalterni ha «un carattere di tipo estetico-letterario che non gli consente di accettare la trasformazione delle classi popolari in soggetto storico-politico» (p. 106). Inoltre, dall'opposizione alla storia e dalla prevalenza assegnata alle forze della natura, dell'eros e del bios, è derivata in tempi recenti una lettura tesa a istituire un parallelismo tra l'opera di Pasolini e quella di Foucault «con particolare attenzione agli studi sulla biopolitica» (p. 114). L'ultimo capitolo del libro è dedicato a *Empirismo eretico*, che raccoglie interventi e articoli scritti tra la metà degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta (*L'empirismo eretico di Pasolini*, pp. 143-168). Pasolini coltiva a lungo un progetto originale, «una raccolta molto diversa da *Passione e ideologia*, e questo a partire dalla scelta stilistica di affidare a un *pastiche* di modelli compositivi lo strumento espressivo e argomentativo per il suo nuovo volume» (p. 163). Il cinema e la semiologia della realtà è il filo che lega alcuni scritti e che potrebbe funzionare da titolo del volume, ma verso la fine del 1967 «la ricerca sul segno cinematografico si ferma» (p. 164) e dopo «tre anni di intensi dibattiti e feroci polemiche» (*ibid.*) il progetto assume una fisionomia più eterogenea e occasionale. *Empirismo eretico* appare come una mappa, «descrive territori diversi, ciascuno caratterizzato da una propria morfologia, entro i quali l'autore ha eretto le proprie costruzioni più o meno fragili e durature» (p. 167). Nelle sue stratificazioni, nella molteplicità dei raccordi al contesto storico-letterario e al macrotesto pasoliniano, il discorso coordina e «unisce la riflessione linguistica, lo studio letterario, l'intervento politico e la ricerca semiotica» (*ibid.*) e traccia in diacronia, con formula tratta da Gramsci, «il ritmo del pensiero in sviluppo» (p. 168).

**Gualberto Alvino**

Marco Fagioli-Stefano Lanuzza  
*Marginalia intorno a Louis-Ferdinand Céline*  
 Firenze  
 Aión  
 2018  
 pp. 143  
 ISBN: 978-88-98262-70-0

Dedicata a uno dei pochi grandi autori del primo Novecento ancora in attesa di studio e sistemazione critica, l'opera dello storico dell'arte Marco Fagioli e dell'italianista Stefano Lanuzza colma in gran parte la scandalosa lacuna affrontando con persuasività dimostrativa e spessore euristico più d'un nodo cruciale della poetica di Céline: anzitutto, il rapporto tra il suo pensiero antisemita e la tradizione antiebraica francese — Édouard Drumont, Charles Maurras, Léon Daudet, Henry Béraud, Paul Morand, Henry de Montherlant —, concludendo (Fagioli) che, se si ignora la radice dell'antisemitismo novecentesco, ossia la crisi economico-culturale della democrazia al principio del secolo, è impossibile cogliere la complessità del fenomeno antisemita «e si finisce per vedere i deliri delle *Bagatelles* céliniane come [...] il frutto malato di un razzismo congenito dello scrittore, con il risultato di confondere la letteratura e la storia culturale con uno schema ideologico, con una scelta politica che anticipa ed è pregiudiziale all'analisi dei testi».

Céline, secondo Fagioli, identifica gli ebrei con la plutocrazia economica internazionale (una sorta di razzismo degli emarginati contro i potenti dell'economia e della finanza), quindi con la ricca borghesia e l'oligopolio: «idee queste, si dirà, tutte tipiche anche dell'antisemitismo nazista e del populismo fascista, ma che pure avevano attecchito in alcuni settori della sinistra e in ampi strati delle classi lavoratrici. Altrimenti non si spiegherebbero le basi di massa del fascismo in Italia e del nazismo in Germania».

Ma, ecco il punto essenziale, quand'anche Céline fosse stato un ignobile collaborazionista e un delatore responsabile dei più turpi assassinî, il giudizio sulla sua opera letteraria non potrebbe in nessun modo risentirne, poiché «la letteratura si costituisce prima di tutto come scrittura e non come ideologia: il valore d'arte di un testo non dipende dalle idee e dai contenuti espressi, o perlomeno non solo, bensì da quanto il linguaggio letterario adoperato sappia raggiungere il proprio fine espressivo».

Non meno convincente l'analisi di Lanuzza, secondo il quale sarebbe del tutto insensato «collocare a destra» il candido idealismo di un Céline che in *Les beaux draps* preconizza la divisione egualitaria dei beni, il salario nazionale unico, la nazionalizzazione di banche miniere ferrovie assicurazioni grandi magazzini, ammonendo: «Delle élite così divoranti, degli sbafatori, degli accaparratori, non abbiamo proprio bisogno [...]. Uguaglianza davanti alla fame, per tutti i viventi la stessa cosa, le 3.000 calorie standard per il genio, Beethoven, come per Putois Jules, sterratore. L'uguaglianza fisiologica, l'uguaglianza davanti al bisogno, la dannata materia essenziale, una volta per tutte, il tetto, la tavola, le babbucce, il letto dei bambini, il pasto unico, se è necessario, ma la stessa cucina, lo stesso calore per tutti, niente più pezzenti, niente panzoni, gente che salta i pasti, altri che si strafogano, che se ne esca, che non se ne parli più, che la faccenda sia regolata una volta per tutte... [Il Borghese] se ne frega, quel che vuole è conservare la sua grana, i suoi "Royal Dutch", i suoi privilegi, la sua situazione e la Loggia dove si procura relazioni così belle».

Il volume contiene due canzoni della mala (*À noeud coulant* e *Réglement*) composte da Céline nei modi della tradizione argotico-popolare francese rispettivamente nel 1936 e nel 1956, nonché tre interviste — una del 1957, due del 1961 — magistralmente tradotte dallo stesso Lanuzza.

**Paolo Leoncini**

Patrizia Farinelli

*Soliloqui e tradimenti. Narrativa italiana tra modernismo e postmoderno*

Roma

Edizioni di Storia e Letteratura

2017

ISBN: 978-88-9359-074-7

Gli otto studi compresi nel volume, di cui quattro editi in riviste o in volumi collettanei (su Bontempelli, Delfini, Savinio, Tabucchi) e quattro inediti (su Tozzi, Landolfi, Consolo, Orecchio), compartecipati tra interprete e testo secondo le istanze dell'ermeneutica letteraria «che siano cioè fondamentalmente il testo e le domande postevi a suggerire la strumentazione di lettura» (p. VII), costituiscono una proposta innovativa in sede critica: staccandosi da metodologie generalizzanti e precostituite, si interrogano sul versante teorico del modernismo, inteso come «autocritica tardomoderna al moderno», e del postmoderno, entrambi nel significato che vi attribuisce, tra gli altri, il comparatista Peter V. Zima, ovvero come dei «paradigmi di pensiero» (p. IX).

Nelle pagine d'apertura, *In forma d'introduzione*, si ricorda allora che per Zima alla base del modernismo sta «l'ambivalenza di ogni concetto e valore» (p. X) e che - sempre a giudizio dello stesso - «i rappresentanti del modernismo [...] vivono tale ambivalenza ancora come un disagio, se non come uno scandalo, e tentano quindi di salvaguardare in forme diverse dei valori come l'identità, l'autenticità, la verità» (ivi), mentre i postmoderni, «rinuncerebbero ormai a simili velleità nella consapevolezza che è impossibile uscire da quell'ambivalenza» (ivi). D'altronde, aggiunge Farinelli smussando un poco quel quadro: «le istanze critiche verso il moderno [...] non sono una caratteristica del solo modernismo. Semmai gli intellettuali modernisti estesero e radicalizzarono tendenze critiche registrabili fin dagli inizi del moderno. Finirebbero altrimenti per appiattirsi molte esperienze culturali dei secoli XVIII e XIX» (ivi). Il concetto di «modernismo» (poetica critica o istanza poetologica di matrice anglosassone) ha preso piede in Italia da qualche decennio, ad opera soprattutto di Romano Luperini, e può essere considerato come una neo-formulazione del nesso tradizione-avanguardia, inteso secondo sedimentazioni e scandagli, e, non irretito nel momento storico, più attento alle radici «teoriche» del letterario, allo «scavo» novecentesco di una dimensione più profonda dei fenomeni rispetto al naturalismo ottocentesco, alla costruzione del possibile rispetto al reale, alla fragilità della parola letteraria rispetto alla verità. Quest'ultimo nucleo della «parola priva di certezze e/o opaca (p. XII), dei «limiti del dire», dell'«insufficienza del dire», del «falsificarsi della parola nel momento in cui viene espressa», costituisce uno dei riferimenti costanti nel libro di Farinelli soprattutto riguardo a Tozzi, Delfini, Landolfi.

In sostanza, il procedimento della studiosa coniuga, in una scrittura densa, intensa, che non separa le ipotesi teoriche dai sondaggi testuali, all'insegna delle istanze ermeneutiche, i moventi esistenziali (l'interrogazione interiore, il «soliloquio») e gli aspetti istituzionali-letterari (la messa in crisi dei codici di riferimento, il «tradimento») in un'indagine in cui i testi vengono portati in dialogo con le ipotesi teoriche: si costituisce così quella saldezza interna, non ideologizzata, non sostenuta da mediazioni tecniche esterne, del suo percorso interpretativo, nel quale bisogna entrare senza infrangere una testualità critica pregnante, ricca di filtrati e soppesati rinvii bibliografici: in particolare segnaliamo il ricorrente riferimento agli studi di Filippo Secchieri, soprattutto a proposito di Savinio e di Landolfi.

D'altro canto, l'area «modernismo-postmoderno» rinvia ai classici, nei cui confronti c'è, in Bontempelli, Tozzi, Savinio, Landolfi, il «riconoscimento della capacità [...] di scegliere e praticare linee innovative» (p. XVII), rispetto alla tradizione: e ciò soprattutto in Bontempelli che è l'autore più consentaneo a istanze classico-mitologiche. Bontempelli, di cui si parla nel volume in relazione

a *Eva ultima* (1923) e *Viaggio d'Europa* (1939), è infatti alternativo nell'ambito del tardomoderno, per le sue motivazioni classiche, agli interrogativi tipici del Delfini di *Ritorno in città* e del Landolfi di *Rien va* circa i «limiti della parola». Landolfi, peraltro, giunge ad una formulazione sollecitante, come la seguente: «Basta leggere Dante per vedere che lo stile non è fatto di preoccupazioni stilistiche» (ivi, la citazione è tratta da *Des Mois*). E tuttavia in Landolfi troviamo insistenti formulazioni circa la sfiducia nella parola: «Nel divenire scrittura qualcosa della parola si perde, si falsifica, acquista una pesantezza artificiosa» (p. 91); mentre in Delfini «non esiste [...] solamente un sentimento di scacco rispetto al linguaggio, ma anche una sorta di paura che nel suo uso, nella parola espressa, gli oggetti più cari, i ricordi amati, le creazioni della fantasia, possano trovare banalizzazione, nullificarsi» (p. 53). Diciamo, allora, che gli interrogativi di Landolfi e di Delfini riguardano piuttosto la scrittura che la parola: quella «parola» che in *Narrate, uomini, la vostra storia* di Savinio è «protetta» dalle implicazioni pittorico-visive: in quanto, proprio perché la coscienza dell'artista coglie la precisione originale della Natura, la restituzione pittorica e verbale di quanto è stato colto dovrà, per una sorta di pudore, «deformare» questa «precisione originale» che permette a Savinio la divagazione, le modalità trasversali e indirette nel «ritratto» letterario. Ma un problematico rapporto con la parola affiora anche nella scrittura di Tozzi, come visibile in *Bestie*, dove l'io va cercando risposte a domande esistenziali in tentati «dialoghi» con se stesso e con gli animali: «Chi parla nella raccolta si profila come un io incline ad ascoltare e a interrogare il mondo circostante e a vedere negli impatti che riceve delle occasioni per comprendersi» (p. 6).

In Landolfi «Nei discorsi dei suoi personaggi e narratori si nasconde sempre una menzogna, un ripensamento, un autoinganno; l'oggetto tematizzato sfugge così alla possibilità di essere fissato in parola lasciando intravedere la natura complessa di ogni operazione connessa all'esprimersi [...]» (p.108). «Col gioco di parole, un gioco che si fa serio quando si misura col suo potenziale generativo e/o distruttivo, si confronta anche Tabucchi un cinquantennio dopo Landolfi» (ivi). Ma, allora, sulla scia di queste considerazioni, potremmo ritornare a Savinio che dava una «protezione» pittorico-plastica alla parola nella pittura come rivelazione dell'«originale» della Natura.

Diversamente, in Landolfi, la «correzione» costante e indefessa della parola-scrittura finisce per coprire più che a scoprire l'intenzione che la sorregge. Se da un lato, dice Landolfi, «la parola agisce sul soggetto con lo stesso fascino di una cosa oscura» (p. 107); dall'altro «nasconde sempre una menzogna, un ripensamento, un autoinganno». Tabucchi si rifà a Landolfi, circa il «potenziale generativo e/o distruttivo» del «gioco di parole». Ma prima di passare a Tabucchi, e altri autori del postmodernismo, Consolo e Orecchio – ammesso che questa assunzione poetologica sia davvero pertinente, e Farinelli manifesta non raramente i suoi dubbi circa la pertinenza del termine «postmodernismo» rispetto al lavoro di questi autori (dubbi che manifesta, del resto, data la sua sottigliezza perlustrativa, anche nei confronti della nozione di «tardomoderno», comunque, più significativa sul piano ermeneutico) – si compie un interessante *excursus* sul terreno di una eventuale «storicizzazione» del fantastico, cercando di delineare come si delinea la sua ripresa nell'ambito letterario novecentesco italiano e prendendo naturalmente le mosse da Todorov (pp. 93 segg.). Nel considerare il frequente riuso di elementi del fantastico nella narrativa di Tabucchi, Farinelli perviene ad una domanda essenziale: «Tutta fantastica allora la sua scrittura? O per nulla fantastica, considerato che il doppio dei fenomeni (il loro rovescio come preferisce dire Tabucchi) non insinua più l'esistenza di una sovrarealtà, ma è inerente all'accadere stesso ed è accettato come tale? O, ancora, fantastica solo in alcuni casi, quando il discorso si organizza in superficie in modo più fedele alla tradizione fantastica? (p. 119).

Ci inseriamo negli interrogativi posti in quelle pagine, tesi a rilevare che, se il '900 considera la sovrarealtà come intrinseca all'«accadere», questo stempera, per l'appunto, la capienza istituzionale dei codici formali. Ma seguiamo il farsi ermeneutico del testo di Farinelli: «Qualche anno fa avrei optato per quest'ultima risposta. Alla luce di nuove riflessioni mi sembra difficile rispondere. Simili domande valgono anche per altri autori, non ultimo Landolfi. Ciò che appare chiaro è piuttosto il fatto che la riattivazione di elementi del fantastico e una loro elaborazione attraverso un procedimento atto a liberare il discorso dalla necessità di verosimiglianza e di credibilità [...]



riescono ancora a veicolare il discorso sui fenomeni dell'ambiguo quali sono appunto [...] quelli dell'inconscio e della memoria. Solo che di tale funzione il fantastico non ha più prerogativa» (p.120). Questo è un passaggio nodale a proposito della dissolvenza dei «generi». Dunque il «postmoderno» Tabucchi, ne *I pomeriggi del sabato*, trattando del motivo dell'assenza, «preferisce il non detto», «quel messaggio lanciato per sottrazione di parole [...] attraverso il particolare apparentemente marginale [...] dove sta la forza del testo» (p. 120). Solo allora il codice formale (il «riuso del fantastico») interverrebbe «in funzione di dar voce alle angosce esistenziali che nascono dal sentimento dell'assenza e in funzione di esaltare, sul piano metaletterario, la letterarietà: quel dire che parla (e sa dire anche l'indicibile) senza lasciare che il detto trovi un'ultima decifrazione» (ivi). Qui l'ermeneutica della studiosa tocca un ganglio sottile: l'«esaltazione» metaletteraria della letterarietà, permettendo il parlare del dire, crea, insieme, una paratia nei confronti del detto. Dall' «assenza» di Tabucchi al «silenzio» di Consolo, il percorso di Farinelli passa attraverso «Il richiamare in giuoco un grado di valore del 'vero' [...] in un periodo segnato dal dubbio di poter distinguere quel concetto dal suo opposto»: sebbene Consolo interpreti in gran misura le linee del pensiero postmoderno [...] il suo lavoro resta [...] orientato a riconoscere una scala di valori anche in tempi di crollo delle ideologie e di forte scetticismo» (p. 122). In Consolo, che «affidava un compito etico al dire come un rispondere per altri» (come rilevava Norma Bouchard «attraverso la griglia della filosofia di Lévinas») ritorna in termini ben diversi l'istanza dialogica rimasta «mutata» in Tozzi. L'istanza di un'etica dialogica della parola emerge infatti nei lavori di Consolo sullo sfondo di un discorso che è anche socio-politico oltre che esistenziale (e l'attenzione cade su *Nottetempo casa per casa* e *Lo spasimo di Palermo*). Nell'intellettuale ridotto al «silenzio», la parola si salva, forse, solo nella consapevolezza che «nell'oltre sta la più vera poesia». Nella pagina explicitaria dello studio su *Città distrutte. Sei biografie infedeli* di Davide Orecchio (che sul terreno di «un'ermeneutica del biografico» richiama Savinio, p. 137) Farinelli rileva che, nonostante le amare constatazioni sul tempo dell'esistere presenti in quell'opera, ovvero le constatazioni di «un lento morire», di «un divorarsi della vita nel suo divenire», di una «morte che conclude l'opera di distruzione che già connota l'esistere», di «scoloriture e un senso di svuotamento», il discorso di Orecchio «non si sposa con una posizione di totale disillusione» (p. 157). Seguiamone il procedimento interpretativo: «In un brano dell'ultimo pezzo si legge: “ma alla fine il tempo perde sempre”. Chi vinca non è esplicabile. Affidiamoci al testo nel suo insieme, allora, per un tentativo di risposta. In una citazione d'invenzione [...] si pretende che, gnoseologicamente parlando, l'uomo sia un “minatore” per la sua attitudine a scavare per far emergere la verità. In un'altra pagina della raccolta, a un certo punto il biografato di turno si lamenta chiedendogli di “smettere di torturare la realtà”. Prendiamoli come tasselli di una possibile risposta. La necessità di torturare la realtà, di scavarvi per cercare di portare i fatti alla luce e darvi un senso potrebbe essere ciò che [...] si contrappone all'azione distruttiva del tempo. L'Heidegger di *Sein und Zeit* considera il comprendere come la caratteristica distintiva del *Dasein*. Bachtin ne fa la funzione imprescindibile dell'attività estetica, la quale “raccolge il mondo disperso nel senso che lo condensa in un'immagine compiuta e autosufficiente, trova per ciò che è transeunte nel mondo [...] un equivalente emotivo che lo vivifica e lo preserva (...)”. Compagna di una storiografia parimenti orientata a dare senso ai fenomeni, la scrittura letteraria di *Città distrutte* progettualmente incentrata su un comprendere sostenuto dall'interrogarsi, proverebbe allora a lavorare per una dimensione non annichilente dell'esistere».

L'*explicit* di Farinelli riconduce dunque la «scrittura letteraria» allo «scavo» che si connette al «comprendere» di Heidegger, alla «dialogicità» di Bachtin, all'ascolto dell'altro in Lévinas, al rapporto del pittore nel cogliere la verità della Natura, in Savinio, ma anche alla capacità di rottura rispetto a percorsi consolidati di cui parla Bontempelli in relazione ai classici: ovvero ad una parola protetta, correlata, e capace di non essere muta.

**Francesca Spagnolo**

Paolo Massari

*Letteratura e nuovi media*

Roma

Bulzoni editore

2018

ISBN: 978-88-6897-130-4

Il testo di Paolo Massari, *Letteratura e nuovi media*, analizza i continui cambiamenti che la letteratura e il linguaggio hanno subito nel corso degli ultimi decenni, soprattutto in ragione del rapporto tra il progresso tecnologico-digitale e il libro quale oggetto materiale. Al centro dello studio di Massari ci sono le nuove forme di linguaggio, specialmente informatico, che negli ultimi anni hanno pervaso la società attraverso i social media. Il mondo dei social è una realtà complessa e in continuo divenire che presta il fianco ad un duplice giudizio: da una parte sono coloro che individuano limiti e pericoli, soprattutto per la sopravvivenza della letteratura, da un'altra coloro che, al contrario, ne esaltano le potenzialità.

Nel primo capitolo Massari fa luce sulle caratteristiche letterarie degli ipertesti, e sul ruolo che assumono per la ridefinizione degli spazi dello scrivere attraverso i social media. Questi ultimi, spesso e volentieri, sono stati considerati acerrimi nemici della cultura e, soprattutto in Italia, sono stati relegati ai soli ambiti delle scienze della comunicazione o della sociologia più spicciola, divenendo oggetto di una vera e propria campagna denigratoria. Sul fronte opposto vi sono i fautori del determinismo tecnologico, ossia coloro che fanno coincidere le evoluzioni della cultura con i progressi della tecnologia. Al di là di ogni possibile giudizio bisogna tenere ben presente che il fenomeno dei social media è ancora decisamente giovane, pertanto soggetto a mutazioni e cambiamenti.

Va preso però chiaramente atto che il nostro modo di rapportarci al libro, a seguito dell'evoluzione digitale, è influenzato da almeno due fattori: oggi, chiunque lo desideri ha la possibilità di leggere romanzi e saggi in formato digitale, inoltre l'accesso a un prodotto culturale è notevolmente facilitato in termini di reperimento e fruizione. Massari nota che lo stesso approccio di analisi vale anche nei confronti del prodotto e-book: anche qui le critiche non sono mancate, con la presenza di chi vede nei libri digitali un pericolo per la sopravvivenza dei libri tradizionali e chi, dalla parte opposta, individua una vera e propria rivoluzione. L'analisi stringe poi l'obiettivo sui social media. La ridefinizione degli spazi della scrittura e della lettura attraverso la rete nasce grazie al processo della tecnologia informatica a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. I social media entrano in gioco solo in un secondo momento. Sebbene possa essere considerato come un atto di riscrittura, l'ipertesto non rappresenta una variante del testo. Con gli ipertesti non vengono meno coerenza e coesione, né vengono posti ostacoli alla linearità del testo stesso: si aprono semmai spazi ulteriori, creati sulla nuova figura del lettore-autore che può agire personalmente sul contenuto. È questa la maggior peculiarità dei social media, ossia la possibilità di creare e aggiungere contenuti in grado di generare reazioni, interazioni e sviluppi.

Attraverso i blog e i social assistiamo a un ampliarsi dello spazio letterario, dove il ruolo di scrittore e lettore viene ad avvicinarsi fino quasi a fondersi. Ovviamente ciò comporta tutta una serie di problematiche legate alla identità di un testo letterario, ma presenta anche lati positivi, specialmente in termini didattici o di potenzialità di lavoro e intervento sull'opera. Massari presenta una serie di casi: nella maggior parte si tratta di progetti che hanno avuto il merito di far avvicinare gli studenti a opere non sempre apprezzate e conosciute, riuscendo, attraverso metodi accattivanti e decisamente innovativi, a far nascere interesse anche nei giovani e nei giovanissimi.

Nel secondo capitolo viene analizzata la TwLetteratura, spazio nel quale lettori e studenti hanno potuto riscrivere e commentare opere letterarie negli spazi di un Tweet, ossia 140 caratteri. Il

progetto, basandosi sulla conoscenza diretta dell'opera, ha di fatto avvicinato gli studenti ai testi da commentare e riscrivere. Ci si è focalizzati in special modo sulla letteratura del Novecento: tra i casi più interessanti *La luna e i falò* di Cesare Pavese, lavoro che ha richiesto circa due mesi di tempo con cinquantaquattro lettori coinvolti. Di notevole interesse in campo didattico anche il progetto TwSposi.

Nel terzo capitolo Massari si sofferma su #00fiabit, altro esempio di riscrittura su Twitter, ad opera di Marco Belpoliti su *Le fiabe italiane* di Calvino. Intento di Belpoliti è stato mettere a disposizione dei più il grande patrimonio letterario delle *Fiabe italiane* attraverso un linguaggio rapido e immediato. Belpoliti ha riscritto attraverso quattro Tweet, pubblicati sul social sempre alla medesima ora, una fiaba al giorno per cento giorni.

Nel quarto capitolo, con #FrammentiLeggeri, lettori e bloggers sono stati invitati dall'editore Lindau a sperimentare, sempre su Twitter, l'opera di Lalla Romano. Lo stile di Lalla Romano, afferma Massari, si presta in maniera particolare al lavoro sul social, perché caratterizzato da sintesi e brevità, così come richiesto dai Tweet stessi.

Il quinto capitolo inaugura la sezione dedicata agli esperimenti condotti su Facebook. Si parte da Michela Murgia, che ha creato un profilo per Chirù, protagonista dell'omonimo romanzo pubblicato nell'ottobre 2015. La scrittrice sarda non si è servita del profilo di Chirù per anticipazioni e dibattiti, ma ha voluto sperimentare nuovi modi di esprimersi e rapportarsi con il pubblico, all'interno di un ambiente virtuale dove fantasia e realtà si intrecciano continuamente nel dialogo fittizio che il personaggio letterario instaura con i lettori.

Il sesto capitolo è dedicato a Christian Raimo e al suo romanzo *Tranquillo prof, la richiamo io*, pubblicato da Einaudi nel 2015. In questo caso la scrittura sul social anticipa la narrazione, dando vita, attraverso Facebook, a un vero e proprio laboratorio narrativo. I post del professor Radar, pubblicati sulla pagina Facebook di Christian Raimo, hanno rappresentato una sorta di serbatoio dal quale attingere per la successiva stesura del romanzo. L'opera, ascrivibile al comico, è la storia di un professore che non è in grado di svolgere la sua professione: palesamente a disagio, si intromette nella vita dei suoi studenti, e sono i ragazzi a chiedergli di essere interrogati o a pregarlo di fare silenzio.

Il settimo capitolo, che chiude il libro, tratta di *Panorama*, il romanzo di Tommaso Pincio, pubblicato nel 2015 da Enne Enne Editore. La lunga corrispondenza tra Ottavio Tondi e Ligeia Tissot, i due protagonisti del romanzo, avviene infatti tramite Panorama, il social fantastico inventato dall'autore. Ma su Facebook sono presenti i profili dei due protagonisti sopraccitati, oltre a quello di Mario Esquilino: il perno dell'intera narrazione è quindi l'intreccio dei social reali con quelli di finzione.

Il volume è arricchito da una serie di interviste ai protagonisti dei progetti analizzati. In particolare: Iuri Moscardi a proposito della TwLetteratura, la blogger Diana D'Ambrosio sul progetto #FrammentiLeggeri, Michela Murgia su Chirù, Christian Raimo per il suo laboratorio narrativo e, infine, Tommaso Pincio per *Panorama*.

**Domenico Fadda**

Vladimir Nabokov

*Lezioni di letteratura*

A cura di Fredson Bowers, introduzione di John Updike, traduzione di Franca Pece

Milano

Adelphi

2018

ISBN: 9788845932922

Dopo più di trent'anni, *Lezioni di letteratura* di Vladimir Nabokov torna a uscire, ora per i tipi di Adelphi. La vecchia edizione Garzanti, ormai divenuta introvabile, cede il posto alla nuova versione di Franca Pece (già traduttrice di altre opere dello scrittore russo, tra cui *La gloria* e *Un mondo sinistro*), rendendo nuovamente accessibile un testo fondamentale nell'ambito della critica dei grandi classici europei. Il libro è incentrato sull'analisi di sette opere narrative che rivestono un ruolo di primo piano nel canone occidentale: *Mansfield Park* di Jane Austen, *Casa desolata* di Charles Dickens, *Madame Bovary* di Gustave Flaubert, *Lo strano caso del dottor Jekyll e di Mr Hyde* di Robert Louis Stevenson, *Dalla parte di Swann* di Marcel Proust, *La metamorfosi* di Franz Kafka, *Ulisse* di James Joyce.

Insieme a *Lezioni di letteratura russa*, l'opera occupa un posto particolare nella produzione nabokoviana. Non solo perché il lavoro critico dell'autore di *Lolita* è certamente poco conosciuto (si ricordano, fra gli altri studi, il monumentale commento all'*Eugene Onegin* di Pushkin e la biografia di Gogol'), quanto per il fatto che non si tratta di un'opera scritta direttamente dall'autore, ma di una rielaborazione postuma degli appunti preparatori delle sue lezioni universitarie. Nabokov insegnò in America, al Wellesley College, tra il 1941 e il 1948, per poi passare alla Cornell e ritirarsi dalla docenza nel 1958. Negli anni seguenti pensò di realizzare un libro basato sui suoi corsi accademici, senza mai dedicarsi al progetto: questo verrà realizzato da Fredson Bowers, che pubblicherà le lezioni nel 1980 (la complessa vicenda redazionale è descritta nella *Prefazione*, seguita dall'*Introduzione* di John Updike).

Chi abbia familiarità con la produzione narrativa, tuttavia, non avrà difficoltà a riconoscere l'inimitabile stile del romanziere, denso di metafore e similitudini e al tempo stesso votato a una precisione quasi maniacale: «Il mio corso è, tra le altre cose, una sorta di indagine poliziesca sul mistero delle strutture letterarie», recita l'epigrafe a p. 35. Nell'analisi di «quei meravigliosi giocattoli che sono i capolavori della letteratura» (p. 522), Nabokov non si sofferma sulle idee generali, sui temi o sui cosiddetti messaggi dell'autore («Nulla è più noioso o più ingiusto dell'incominciare a leggere [...] *Madame Bovary* partendo dall'idea preconcepita che sia una denuncia della borghesia», p. 37), perché «i grandi romanzi non sono che grandi favole, e quelli di questo corso sono favole eccelse» (p. 38). L'attenzione si concentra sulle descrizioni, come quella dell'acconciatura di *Madame Bovary*, o sulla mappatura degli spazi in cui si muovono i personaggi: a p. 417 si può ammirare una riproduzione degli itinerari compiuti da Leopold Bloom e Stephen Dedalus nell'*Ulisse* joyciano, tratta direttamente dalle carte preparatorie.

Sarebbe impossibile riassumere in poche righe i contenuti delle varie sezioni che hanno, comunque, lunghezza anche molto diversa: trentasei pagine per Stevenson, quarantadue per Kafka, ma ben centododici per Joyce. Ci si limiterà al capitolo su *Dalla parte di Swann* (pp. 299-352). Dopo una breve introduzione sulla natura dell'opera e sulla contestualizzazione storica, si passa all'analisi dello stile proustiano, caratterizzato da «tre elementi che lo distinguono in modo particolare: 1. Abbondanza di immagini metaforiche, uno strato dopo l'altro [...]. 2. La tendenza a riempire, a dilatare una frase fino al limite massimo di ampiezza e lunghezza» e, come terzo punto, il fatto che «Le conversazioni e le descrizioni di Proust [...] sfumano l'una nell'altra, creando un nuovo elemento unico, in cui il fiore, la foglia e l'insetto appartengono a uno stesso e solo albero in fiore»

(pp. 305-306). Segue un attento esame delle prime pagine dell'opera, non senza alcuni confronti stilistici con Gogol' (la cui similitudine «è sempre grottesca [...], mentre quelle di Proust sono sogni», pp. 306-308), Joyce (che «prende un personaggio compiuto e assoluto [...] e poi lo dissemina nello spazio-tempo del libro», mentre l'autore francese «Non lo frammenta, ma lo mostra attraverso le opinioni che di lui hanno gli altri personaggi», p. 311) e Tolstoj. Quest'ultimo caso è approfondito in modo particolare, con un serrato confronto tra le descrizioni del chiaro di luna nella parte iniziale di *Dalla parte di Swann* e di quello contemplato dal principe Andrej, ospite del conte Rostov, in *Guerra e pace*. A seguire, una disamina sulla parte dedicata ai regali che la nonna fa a Marcel, sulle figure della zia Léonie e di Vinteuil (tra le altre), senza tralasciare l'importanza di Combray dal punto di vista spaziale. Sono particolarmente interessanti le pagine relative alla vocazione letteraria del protagonista, in cui «sono contrapposte la letteratura dei sensi, vera arte, e la letteratura delle idee, che non produce vera arte a meno che non origini dai sensi» (p. 334). Ma Nabokov, a dire il vero, non risparmia neppure Proust: nel trattare la vicenda di Swann non rinuncia a una delle sue proverbiali stoccate, definendo il noto episodio delle Cattleya «una scena famosa ma poco convincente» (p. 340).

Quest'ultima nota rende l'idea di quanto il professore di Wellesley e della Cornell fosse esigente come lettore e, al tempo stesso, di quanto potesse pretendere dagli studenti. In appendice al libro, per chi volesse approfondire l'argomento, sono riportate le tracce d'esame su *Casa desolata* e *Madame Bovary*. Inoltre, le lezioni si aprono con il capitolo *Buoni lettori e bravi scrittori*, per concludersi con *Arte della letteratura e senso comune* (seguito da un breve *Commiato*).

Non si dimentichi, in ogni caso, che l'impegno accademico di Nabokov non si limitava all'ambito letterario, in quanto ebbe anche l'incarico, alla Harvard, di curare la collezione di farfalle dell'università. Ecco perché si tratta di uno di quei rarissimi scrittori per i quali «l'esaltazione della scienza pura è piacevole quanto l'esaltazione dell'arte pura» (p. 522).

**Ersilia Russo**

Salvatore Silvano Nigro

*La funesta docilità*

Palermo

Sellerio Editore

2018

ISBN: 9788838938566

Realtà e finzione. Un binomio talvolta inscindibile nell'arte, alimentato da una reciproca co-dipendenza dei due poli che lo compongono, apparentemente opposti, eppure essenziali l'uno all'altro. Una tensione che trova uno spazio privilegiato in Manzoni, il quale mai ha rinunciato a riversare il coinvolgimento emotivo negli avvenimenti della sua vita, privata e pubblica, sulle sue creazioni teoriche e letterarie, che quindi si trovano a convogliare le sue esigenze morali, sociali, storiche e personali. Di certo non poteva essere altrimenti per il suo romanzo storico, che è anche romanzo di vita vissuta, di ricordi, esperienze, riflessioni. Una lettura della realtà, quella offerta nei *Promessi Sposi*, che in nessuna occasione è scontata e accomodante, a differenza di quanto è comunemente recepito. Il romanzo di Renzo e Lucia, a uno sguardo più attento e approfondito, si presenta moralmente scomodo nelle pieghe della narrazione normalmente trascurate, negli elementi troppo spesso dimenticati. Eppure è da tali elementi che bisogna ripartire per leggere il romanzo sotto una luce rinnovata: dal paratesto, dalle illustrazioni, inserite nell'edizione definitiva, dall'appendice all'opera, che appendice non è, ma cardine e fondamento della storia stessa. Questi sono i punti salienti dell'interpretazione data da Salvatore Silvano Nigro al romanzo manzoniano nell'ultimo libro pubblicato per Sellerio, centrali anche nella fondamentale edizione dei *Promessi Sposi* da lui curata per *I meridiani* di Mondadori nel 2002. Un «saggio» (è la parola che chiude il libro) che è qualcosa di più: è un'inchiesta che si muove tra il racconto giallo e l'*affaire*, spaziando tra storia, letteratura, arti figurative, vicende editoriali. Nigro racconta Manzoni partendo dai suoi luoghi fisici, della vita quotidiana, familiare, che per destino diventano centrali politicamente, per arrivare ai luoghi mentali, dove l'immaginazione incontra la storia e la letteratura si configura come esigenza morale, necessità di comprendere e di dare senso. Nella caduta (reale e immaginata) sulla scalinata di San Fedele il 6 gennaio 1873, che segna l'inizio della fine del grande autore, si instaura uno scambio tra eventi storici e romanzeschi, e lo spazio urbano, quello spazio costellato dai luoghi della quotidianità più privata, diventa un'astrazione affettiva, il simbolo di una vita e di un'epoca, e i fatti pubblici confluiscono nei ricordi familiari e si intrecciano alle reminiscenze letterarie. Ne emerge un crocevia di voci, personaggi storici e fittizi, che si alternano e si confondono.

La macchina interpretativa costruita da Nigro ruota attorno a un fatto storico, rappresentativo del clima di malessere che caratterizzava il panorama socio-politico lombardo contemporaneo a Manzoni, consumato a pochi passi dalla sua abitazione e destinato a turbare le coscienze degli intellettuali più in vista dell'epoca, italiani ed europei, impegnati nelle stesse cause civili (viene ricordato il coinvolgimento di Confalonieri, di Verri, Foscolo, Grossi, e di Stendhal). Si tratta della sommossa del 20-21 aprile 1814, segnata dal linciaggio di Giuseppe Prina, ministro delle Finanze del Regno d'Italia, e motivata dall'eccessiva pressione fiscale imposta ai cittadini durante il suo mandato. Manzoni diventa protagonista assente di quei fatti (proprio come nel romanzo-biografia della Ginzburg). Rinuncia al coinvolgimento fisico, propendendo per il «partito dell'astensione» (p. 95). La lettera del 24 aprile del 1824, recapitata personalmente al Fauriel dal cugino di Manzoni, Giacomo Beccaria, in visita a Parigi, appare fredda nel racconto della rivolta, cronachistica, priva di qualsiasi spunto emotivo. Tale distacco non convince Sciascia. E a ragione, perché la vicenda del Prina si configura come un perfetto caso di rimozione in senso freudiano: essa incardina tutta la storia del romanzo, ne è uno dei motori principali, e il fantasma del ministro piemontese si

ripresenta a Manzoni proprio «come l'ombra di Banco a Macbeth» (*I Promessi sposi (1840) – Storia della colonna infame*, a cura di S. S. Nigro, E. Paccagnini, Mondadori, Milano, 2002, cap. IV, par. 9). Lo scrittore siciliano, particolarmente legato al Manzoni, per il quale rifiutava qualsiasi visione stereotipica, e attirato a lui da una condivisa propensione per i temi della «verità» e della «giustizia», si occupa dell'*affaire* Manzoni-Prina a partire dalla recensione per il «Corriere del Ticino» del 1974 del libretto di Gian Franco Grechi *Le testimonianze di Stendhal sulla morte del Prina* fino al *Il capitolo XIII. Manzoni e il linciaggio del Prina* contenuto nelle *Cronache*. Sciascia intuisce l'«afflizione» e il «rimorso» che tale vicenda aveva causato in Manzoni, e cerca di venirne a capo, senza riuscirci.

Già a metà Ottocento Giuseppe Massari si accorge della corrispondenza tra l'assalto al Prina e quello al Vicario di Provvisione nel tumulto di San Martino, inscenato nel capitolo XIII del romanzo. E un primo significativo segnale del rimorso represso emerge nella precoce cassatura dell'«opzione onesta» tra l'elenco degli atteggiamenti che possono essere assunti durante i tumulti, nel passaggio tra il *Fermo e Lucia* (III tomo, capitolo 6) e gli *Sposi Promessi* (capitolo XIII): «V'ha degli uomini onesti ai quali nelle sommosse popolari, alle affollate, alle vociferazioni d'una moltitudine aleggiata, sono colpiti da un orrore pauroso. Non ponno sostenere la vista, la vicinanza, e vanno a rimpattarsi, dove non ne giunga nemmeno il mormorio» (*Fermo e Lucia: prima minuta 1821-1823*, a cura di Barbara Colli, Paola Italia, Giulia Raboni, 2 voll., Casa del Manzoni, Milano, 2007, tomo III, cap. VI, par. 69). In questa eliminazione inizia ad avvertirsi il peso morale che Manzoni si porta dietro. Ma Nigro riesce a trovarne il riscatto in un'immagine. È l'immagine di Renzo con in mano il martello del portone della casa di don Ferrante: un gesto che lo farà passare per untore, e inseguire da una folla inferocita. Siamo nel capitolo XXXIV, non a caso considerato gemello al capitolo XIII: Renzo, figura del Prina, a differenza di quest'ultimo riesce a salvarsi saltando sul carro dei monatti. A corroborare tale ipotesi è la rappresentazione della facciata della casa di Don Ferrante, nella quale Nigro riconosce la Casa degli Omenoni, nei pressi di San Fedele, dove è avvenuto il linciaggio. Nella finzione letteraria Manzoni trova dunque il rimedio per quell'evento orribile, quella morte cruenta, ingiusta sul piano morale e civile, oltre che umano e cristiano. Il tema della giustizia (terrena) allora si impone come dominante e riflette il modo in cui «la *Storia della Colonna Infame* intrami la vicenda di Renzo e Lucia» (p. 119), ne costituisca il nucleo profondo.

Nigro mostra con questo e altri esempi il ruolo ermeneutico delle illustrazioni. Il loro proposito originario (malauguratamente fallito) di scongiurare edizioni illegali evolve in qualcosa di più complesso: esse diventano strumento per veicolare significati ulteriori, tramite proprio la rappresentazione visiva di eventi e personaggi, costituendosi come indispensabili per l'interpretazione del romanzo in generale. Infatti «la percezione di parole e immagini è sempre sincronica, nella Quarantana. [...] Fanno parte del testo, con il quale interagiscono. Sono un'altra forma (ineliminabile) della scrittura manzoniana.» (p. 108). Una sorta di storia altra, quella che si può leggere nelle xilografie, se non alternativa quantomeno complementare alla vicenda narrata, frutto di una collaborazione serrata con uno dei più celebri illustratori del tempo, Francesco Gonin. La loro ideazione è stata guidata da Manzoni, che ne seguiva da vicino anche la produzione, fino a curarne l'impaginazione, spesso determinante per la formazione di sospensioni semanticamente rilevanti («una vignetta rende cinetiche le parole evidenziate dall'*enjambement*», p. 108). Il saggio di riflesso non poteva non essere supportato da un ricco apparato iconografico, organizzato in due «Gallerie» che presentano le immagini di volta in volta citate, permettendo di delineare, anche solo attraverso di esse, il filo conduttore dell'intero impianto teorico.

La plasticità e la visività della narrazione manzoniana in sé non potevano non suggerire ulteriori rappresentazioni, come quelle cinematografiche (sulla cui qualità Sciascia avanzava qualche dubbio). Nigro si sofferma sull'edizione einaudiana dei *Promessi Sposi* del 1960. Un'edizione provocatoria, per la quale Giulio Einaudi ha voluto voci alternative: quella di Alberto Moravia, eretico lettore manzoniano, che ne scrisse la prefazione, e di Renato Guttuso, pittore altrettanto originale, che ha saputo interpretare e reinterpretare, attraverso richiami inaspettati, i momenti più

significativi del romanzo, muovendosi tra il realismo più crudo e l'evocazione più soffusa e delicata. I diversi livelli di analisi e prospettive ricavabili dalle nuove immagini portano Nigro ad affermare che Guttuso «non ha illustrato *I Promessi Sposi*, ha disegnato un saggio critico a lente e minute scansioni» (p. 208). Un'edizione che ha suscitato reazioni significative a partire dalla sua concezione: dalla più discreta di Dante Isella, alla più manifesta di Carlo Emilio Gadda, che smonta le posizioni montaliane nella recensione per il «Giorno» del 26 luglio (*Manzoni diviso in tre dal bisturi di Moravia*).

Nei *Promessi Sposi* «invenzione e realtà storica [...] collimano. Si identificano» (p. 120), trovano ragione l'uno nell'altra. E alla letteratura spetta così il compito di porre rimedio a «quella funesta docilità degli animi appassionati all'affermare appassionato dei molti» (Nigro, *I Promessi Sposi* (1840), cit., XIII, 7).

A chiusura del libro, Nigro allega una nota personale, un congedo importantissimo, in cui si susseguono le voci della critica manzoniana del passato e del presente, e che impongono il saggio come una «ripresa di dialogo con i maestri» (p. 209).



**Giorgio Nisini**

Raffaello Palumbo Mosca

*La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo (2000-2016)*

Macerata

Quodlibet

2019

ISBN: 9788822902160

La particolare storia del romanzo in Italia, e la sua attualità come genere ancora capace di raccontare e interpretare il presente, sollevano questioni critiche di ampia portata. La sua evoluzione nel corso del tempo, così come la sua capacità di adattarsi e di fagocitare altre forme letterarie fino a produrre contenitori narrativi ibridi, dall'autofiction al romanzo saggio, dal *personal essay* al reportage narrativo – tutti generi, per inciso, che hanno avuto un «successo planetario» (p. 23) nel corso degli ultimi anni – pongono infatti un problema non solo relativo al suo statuto odierno, ma anche alla specifica modalità in cui esso si è profilato e declinato in Italia fin dalle origini. Riflettere sulla forma romanzo oggi – dove l'oggi va inteso in un'estensione cronologica dilatata, ovvero, e almeno, l'arco di tempo che ci separa dalla fine del Novecento – implica fare i conti con questa doppia rete di problematiche che interessano sia il piano diacronico che sincronico: come il romanzo è arrivato a noi, e cioè attraverso quali percorsi autoctoni rispetto ad altre tradizioni culturali, e cosa il romanzo rappresenta oggi, appunto, per noi.

Il volume curato da Raffaello Palumbo Mosca per la collana «Quodlibet Studio. Scienze della cultura» della casa editrice maceratese, dal paradigmatico titolo *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo (2000-2016)*, si propone di fare il punto su questi snodi teorici con un'ampia selezione d'interventi critici apparsi nel corso dell'ultimo quindicennio, spaziando da testi dal taglio più militante (Berardinelli, Cortellessa, Cordelli, Onofri ecc.) ad altri d'impianto saggistico-accademico (Mazzoni, Moretti, Fusillo, Rosa ecc.). L'orizzonte di lavoro si delinea attorno ad alcune domande aperte, che non solo contrappongono punti di vista molto distanti tra loro, in alcuni casi antitetici – due per tutti, la fede incondizionata al romanzo di Vargas Llosa, che vede in esso l'unico genere capace ancora oggi di offrire una «conoscenza totalizzante e in presa diretta dell'essere umano» (p. 9), e lo scetticismo merceologico di Alfonso Berardinelli, per il quale il romanzo è ormai definitivamente ancorato alla sua deriva di prodotto inoffensivo e consolatorio – ma sollecitano l'osservazione del fenomeno da prospettive che lo inquadrano su un diverso scenario. È lo stesso Palumbo Mosca, nell'introduzione al volume, a mettere a fuoco almeno due questioni con cui si è costretti a fare i conti. La prima riguarda la natura borghese del romanzo moderno: un assunto storiografico che da Ian Watt in poi ha demarcato la storia del *novel* come genere intimamente legato all'humus sociale che si profilò nell'Inghilterra del XVIII secolo, dove interpretò i valori e la medietà di una classe in ascesa che stava vivendo la propria epopea politica ed economica. Ma è davvero così o «non si tratta, piuttosto, di un paradigma che assolutizza un dato sì reale ma geograficamente circoscritto»? (p. 11). Lo aveva già mostrato Mazzoni: in altre tradizioni culturali la saldatura tra romanzo e borghesia è molto meno solido, spaziando dal genere dell'introspezione che si sviluppò in Francia in riferimento alla «cerchia chiusa della corte» e alla tradizione «autoptica di origine agostiniana», a quello «impregnato di spiritualità» che nacque in seno alla cultura russa dell'Ottocento (*ibid.*).

Il romanzo in Italia, e qui si arriva alla seconda questione, giunto in ritardo e sullo sfondo di una paesaggio frammentato su molteplici piani (politico, linguistico, sociale ecc.), oltretutto privo di una vera «borghesia colta», si è trovato fin da subito nella paradossale condizione di essere legittimato come genere moderno ed essere negato fin dal suo stesso fondatore, e cioè Manzoni, che – ricorda Palumbo Mosca sulla scorta di un lettore d'eccezione come Sciascia – lavorò «“per farne altra cosa dal romanzo” attraverso le analisi storiche ed economiche, attraverso gli inserti metanarrativi; e

infine con l'aggiunta (fondamentale) della *Storia della colonna infame*» (p. 35). Una spinta all'ibridazione e alla delegittimazione che ha percorso tutta la storia di questa forma letteraria nel nostro paese, resa ancora più complessa dall'interferenza crociana, che – andrà pur detto – ha rappresentato un veto operante per un bel pezzo di Novecento, tanto da suscitare, a cavallo tra anni Venti e Trenta, all'alba cioè della nuova grande stagione del realismo, dibattiti e prese di posizione attorno a un genere percepito, l'espressione è di Debenedetti, come una «flora precaria» non in grado di attecchire (dal Borgese di *Tempo di edificare* alla *querelle* tra contenutisti e calligrafi). Eppure, ipotizza Palumbo Mosca, proprio in questo ritardo può essere ricercata la forza e l'originalità del romanzo italiano, «diviso tra obiezioni endogene e spinte e influssi esogeni, reso spurio dal proliferare di clausole metanarrative e saggistiche che evidenziano la frattura tra eroe e mondo, tra narrazione e riflessione, tra essere e dover-essere» (p. 37).

È un punto di vista interessante, che potrebbe ricalibrare il dibattito su un piano che non riguarda più tanto il valore, il senso, le possibilità del romanzo in Italia, il suo successo o insuccesso sullo sfondo di uno scenario globale, ma la sua specificità di genere. Per riprendere la similitudine di Debenedetti: una specie botanica che ha subito, in un diverso contesto, una mutazione inattesa.

**Gualberto Alvino**

Giorgio Patrizi

*Gadda*

Roma

Salerno

2017

pp. 271

ISBN: 978-88-8402-915-7

«Precipita, nella pagina gaddiana, — scrive l'autore nell'Introduzione dall'allusivo titolo continiano *Perché non possiamo non dirci gaddiani* — il passaggio istituzionalizzato tra i due secoli: tra l'Ottocento tradizionale, ma pure dinamico nella progressiva trasformazione culturale e sociale, tra Manzoni, gli Scapigliati, Verga e Carducci; e il Novecento, nominato nella mescolanza dei linguaggi e nel senso tragico — ma pure intrecciato, innovativamente, al comico — che si svela nei meccanismi della conoscenza e dell'espressione. [...] Perché centro dei movimenti che hanno segnato i momenti più difficili e complessi del Novecento, l'opera di Gadda si offre come testo che produce altri testi, altre scritture, con una prolificità che ha solo pochi altri eguali nella nostra storia letteraria».

Una sfida ardua se altre mai, che Patrizi vince su ogni fronte. Non c'è infatti dato biografico, bibliografico ed estetico che egli non sondi esaustivamente con acume e competenza, dalle origini dell'espressionismo gaddiano, con *Giornale di guerra e di prigionia*, a *Retica*, il primissimo cimento narrativo col quale lo scrittore tenta di costruire una forma compiuta e non più caotica di narrazione, «un'architettura complessa che esplicita la volontà di elaborare un affresco a tutto campo della società e degli individui, delle relazioni tra paesi e culture diverse»; dai testi divulgativi di materia scientifica e tecnica dedicati al proprio mestiere di «ingegnere elettricista» (tutt'altro che asettici e referenziali, anzi rigoglianti di citazioni culte, spesso latine, e perfino di sapide macchie dialettali) alla speculazione filosofica di *Meditazione milanese*, un trattato organico in cui il gran lombardo mette a punto gli strumenti di scavo e di comprensione del mondo; dalle riflessioni sul romanzo contenute in *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, fondamentali per penetrare nell'officina gaddiana, alle considerazioni sul linguaggio macaronico («la maccheronea costituisce limite, e siepe, e rete, che ricinge ed assiepa e delimita l'imbecillità del concetto, e con lei quella di chi ridice, nell'ecolalia d'un ebefrenico, varie glomerazioni di parole»); dalle prove di narrazione rimaste allo stato d'abbozzo (*La Meccanica*, racconti, frammenti, memorie) alle favole e alle traduzioni; dalle sillogi di prose d'arte e saggistiche (*Le meraviglie d'Italia*, *Verso la certosa*) al *pamphlet* sull'ascesa e caduta di Mussolini e «sulla natura narcissica e alienante del rapporto tra masse e "tiranno"» *Eros e Priapo* (l'«inedito da distruggere», il «vecchio relitto sgradevole e rozzo», il «poco giudizioso libello» «enfatico, involuto, barocco, maccheronico» intinto nell'«odio» e nella «rancura», improntato a «un'intrepidezza realistica non arretrante innanzi ad alcuna risorsa scatologica od oscena» [Contini], più volte respinto da editori e riviste per la sua inaudita trivialità), della cui complessa storia compositiva e vicenda editoriale l'autore offre una descrizione ragionata e puntuale; da *I viaggi la morte*, capitale raccolta di scritti teorico-critici e di riflessioni metaletterarie (centrale il problema del linguaggio come mediazione tra soggetto conoscente e oggetto conosciuto) alla produzione poetica (25 testi sparsi nelle pagine e negli appunti), il cui motivo conduttore è rappresentato dallo spazio della natura «osservato come teatro di eventi che disegnano un universo ora di pacata ora di drammatica mestizia», fino alle «grandi narrazioni»: *La cognizione del dolore* (esemplare il commento della altrettanto magistrale edizione critica allestita da Emilio Manzotti nel 1987) e *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

Chiude il volume una bibliografia «essenziale» nella quale non compare — ed è motivo di rammarico — nessuno dei contributi d'uno dei nostri più fini gaddisti, Luigi Matt, in particolare

*Nascita di uno scrittore: note linguistico-stilistiche sul «Giornale di guerra e di prigionia» di Carlo Emilio Gadda, Fiorentino antico e vernacolo moderno in «Eros e Priapo», Invenzioni lessicali gaddiane, Quer pasticciaccio brutto de via Merulana. Glossario romanesco.*

**Vincenzo Allegrini**

Martina Piperno

*Rebuilding post-Revolutionary Italy. Leopardi and Vico's 'New Science'*

Oxford

Voltaire Foundation

2018

ISBN: 978-0-7294-1208-7

Nel settembre 1828, a Firenze, Leopardi trascrive nello *Zibaldone* alcuni passi tratti dal secondo e terzo libro della *Scienza nuova*. È questa la prima volta che le parole del filosofo risuonano, perlomeno direttamente, all'interno del *corpus* leopardiano. Eppure, nonostante ciò, l'accostamento tra Vico e Leopardi è divenuto sempre più attuale nella critica, quasi si trattasse di mostrare le tracce di una fonte taciuta, che ha agito più in profondità che in superficie, come un «rivolo carsico» (Prete). Nel pensiero del poeta, in breve, sembrerebbe presente una «zona vichiana» (Placella), che si estende, per citare solo i principali nodi critici, al mito (Tateo, Felici), al linguaggio, alla storia, all'incivilimento (Battistini, Crivelli, Velotti).

Il libro di Piperno ha il merito di fare chiarezza su questa suggestiva, ma spesso vaga, zona vichiana: ne spiega la *raison d'être* e ne delinea con precisione e ricchezza i confini. L'autrice ha dato prova della cospicua presenza di temi riconducibili (o ricondotti) alla *Scienza nuova* nei circoli culturali a cui aveva preso parte, a vario titolo, Giacomo Leopardi (la Milano dello *Spettatore*, la Firenze del *Vieusseux*, la Napoli del *Progresso*), con uno sguardo attento sia alle affinità sia alle divergenze. Divergenze, s'intende, anzitutto rispetto all'originale messaggio vichiano, che, nei traumatici eventi post-rivoluzionari, è andato incontro a un fenomeno che Piperno definisce di «diffrazione»: «I read», scrive, «the *New Science* as a powerfully diffractive object, capable of generating different messages and of interfering with the discourses of different cultures and generations» (p. 20). La *Scienza nuova* appare come un prisma, un «deforming mirror» (p. 23) in cui gruppi assai diversi di intellettuali hanno pensato di trovare conferma alle proprie convinzioni e credenze. D'altra parte, il concetto di *belief* (credenza) è il *file rouge* del lavoro di Piperno: alle sue molteplici sfumature possono essere ricondotti, in estrema sintesi, i sei capitoli in cui si articola *Rebuilding post-Revolutionary Italy*.

Più nel dettaglio, il primo capitolo prende le mosse dalla celebre polemica anticartesiana di Vico. Su di essa, tuttavia, Piperno getta nuova luce mostrando come sia animata proprio dalla volontà di ricollocare al centro le credenze bandite dalla *mathesis universalis* (di qui, anche la rivalutazione, condivisa con Gravina, del «verisimile»). Nella *Scienza nuova*, del resto, sono le numerose forme di *belief* (i miti, l'epos, i riti, etc.) a permettere prima lo sviluppo e poi la conservazione della società civile. Ebbene, tale legame tra *belief* e *social order*, che non fu colto dai primi lettori dell'opera (con parziale eccezione di Alessandro Verri), torna con forza in Leopardi, benché spostato sul piano delle illusioni. Almeno da questo punto di vista, potremmo perciò considerare il poeta un erede di Vico, fermo restando che egli è convinto tanto della necessità quanto dell'impossibilità delle illusioni – perdute in quell'«age of disbelief» (p. 42) che è la modernità.

Nel secondo capitolo l'autrice fa i conti con la Rivoluzione, osservandone gli effetti in due autori vichiani: Cuoco e Foscolo. Il sistema filosofico della *Scienza nuova*, che dava una giustificazione storica all'alternanza tra «barbaric regression and resurgence» (p. 47), ha costituito sempre – nota Piperno – un modello rassicurante per gli intellettuali vissuti in epoche segnate da eventi così traumatici da provocare una frattura netta tra il prima e il dopo. Nel caso specifico, Vico fornisce a Cuoco gli strumenti razionali per spiegare i fatti violenti della Rivoluzione di Napoli, che, seppur nella «destruction» e nel «despair», offrono l'occasione per risalire al *principium*, ovvero per attingere all'«inner nature of his fellow citizens» (p. 52). Cuoco, insomma, accoglie l'idea del ricorso delle nazioni, ma diversamente da Vico crede che la regressione può essere generata da un

improvviso evento dalla forza dirompente. Un altro esito dei *cultural traumas*, continua Piperno, è il diffondersi del desiderio di una ridefinizione della «collective identity» (p. 53). Anche in questo caso Vico rappresenta, soprattutto con il *De antiquissima*, un modello fondamentale, da cui senza dubbio Cuoco prende ispirazione per il *Platone in Italia*, «an attempt to search for, but also to provide, a common, subterranean and forgotten origin of the Italian nation» (p. 53). Per quanto riguarda Foscolo, è la lettura della *Scienza nuova* ad attenuare quella visione della storia estremamente negativa e disincantata espressa nell'*Ortis*. Vico suggerisce al poeta di Zante «a way of escaping from this extremely pessimistic viewpoint and a possibility for constructive action» (p. 58). Piperno, inoltre, ricorda come il filosofo napoletano abbia nutrito l'interesse di Foscolo verso i temi dell'origine, dei riti (matrimoni, sepolcri), degli eroi, dell'unione necessaria tra filologia e letteratura (un aspetto, quest'ultimo, che apre nuovi scenari sul mondo degli antichi).

Al centro del terzo capitolo è il problema del rapporto tra *fiction* e *belief*, osservato in Vico, in Cesarotti e in una serie di autori, Leopardi incluso, protagonisti della disputa classico-romantica. Per aver teorizzato la «loss of credibility of traditional poetic symbols» (p. 70) e per aver svelato l'alterità del linguaggio, dei miti e del pensiero degli antichi, sin dai primi anni del secolo XIX Vico è stato letto (Durandi, Jannelli) come un autore simbolo del progresso. Piperno, tuttavia, fa vedere come in realtà si siano serviti dell'autorità vichiana sia i classicisti sia i romantici. Che si scelga di porre l'accento sul tema della *continuity* (Londonio, Zajotti), oppure sulla necessità della *renovation* (Romagnosi, Berchet e Breme), la *Scienza nuova* rimane un punto di riferimento costante.

D'altronde anche Leopardi, rovesciando le argomentazioni vichiane di Breme, nel primissimo *Zibaldone* fa propria – non importa quanto consapevolmente – l'idea dell'originario antropomorfismo immaginativo (attribuendo ad esso, però, natura atemporale).

Il quarto capitolo descrive il carattere innovativo della visione vichiana del mito come «articulate form of knowledge» (p.100) e traccia una linea mitologica tutta italiana, che va dall'*actualisation* di Gravina alla *rehabilitation* di Vico fino alla «nostalgia» di Leopardi. In relazione a quest'ultimo, è ricostruito un percorso che va dal 1815 al 1822, secondo il quale l'«universe of myth» da regno dell'errore (vd. il *Saggio sopra gli errori popolari*) diviene prima «part of the primary material for writing verses» (vd. l'*Inno a Nettuno*) e poi «part of an irrecoverable past», «an object of study, reasoning and speculation» (p. 128). Ad ogni modo, la sintesi poetica di tutta la riflessione leopardiana sul tema è individuata nella canzone *Alla primavera*, da Piperno riletta «through theoretical tools extracted from Vico's *New Science*» (vale a dire attraverso la logica e la metafisica poetica: ecco allora la tendenza originaria della mente umana a pensare metaforicamente, a proiettare «its own peculiarities onto natural objects» e, quindi, ad antropomorfizzare la natura, vd. p. 129). Ma emerge qui una differenza sostanziale. La consapevolezza di aver perso tali peculiarità non genera nel filosofo alcuna nostalgia, né a Vico interessa il tema della felicità degli antichi; «in Leopardi, instead, the point is precisely happiness, and the sense of its irreparable loss – the loss of a faculty, ancient imagination; the loss of historical conditions that allowed men to communicate with gods» (p. 137). Dopo *Alla Primavera*, pertanto, la funzione del mito e delle «mythical creatures» cambia ancora una volta: se gli dèi e la natura sono antropomorfizzati, è perchè assumono la forma dell'uomo moderno, di cui forse hanno ereditato persino la corruzione (si pensi alle figure di Zeus e del Sole che nelle *Operette* non sono altro che «funny, clusmy shadows», p. 139).

Con il quinto capitolo giungiamo agli anni 1827-1828 e alla Firenze del Gabinetto Vieusseux. Dopo aver discusso i nuovi tratti della *modern philology*, della questione omerica e della semantica della *resurgence*, Piperno dimostra come in questo biennio le considerazioni di Leopardi sull'origine del linguaggio, sulla poesia e sulla civilizzazione nascono in un contesto culturale intriso di vichismo. Si rimanda, anzitutto, alla prospettiva antropologica e storica utilizzata nella *Lettera intorno allo studio degli antichi*, apparsa anonima nell'*Antologia*, oppure al rinnovato interesse verso gli studi omerici (che con Capponi ha anche ripercussioni politiche). Numerosi collaboratori dell'*Antologia* fanno ricorso, insomma, a strutture vichiane: Pepe, così, fa dialogare le teorie «about aboriginal men with modern ethnographic studies about 'selvaggi'» (p. 160); o ancora, Tommaseo trova in

Vico «the key to a philosophical understanding of the traces that the ancient world left in language» (p. 165). In ogni caso, un unico principio regola tutti questi studi: è possibile capire il mondo antico, e moderno, «only through the combination of philosophy and philology» (p. 165). Il resto del capitolo è dedicato a *Zib.* 4311-4417, una sezione del diario che è una «faithful and extensive anthology of the development of the themes of the Homeric question since Vico and Wolf» (p. 172). Sono discusse, in particolare, due macro-sezioni: la prima riguarda le «historical and philological notes concerning the ancient world»; la seconda le «notes concerning the endurance of ancient patterns in popular song and languages in the contemporary world» (p. 172). Ad ogni modo, l'esito di tutto ciò è contenuto, secondo Piperno, nel *Canto notturno*.

L'ultimo capitolo, infine, ci porta a Napoli e agli ultimi anni della vita del poeta. Oggetto di studio, qui, sono soprattutto gli autori del periodico *Il Progresso*, i quali, inseguendo il mito dell'*human perfectibility*, hanno ripreso, ma anche corretto e tradito in senso progressivo il messaggio vichiano. Ad essere sottratta è l'idea della regressione: «Vico's point is deliberately misunderstood and deformed so as to propose an optimistic image of the present as an era of rebirth and creativity» (p. 196). Leopardi, è noto, entrò in conflitto con l'atmosfera culturale della città partenopea, «where Vico served as an important element of cohesiveness» (p. 201). Eloquente, a riguardo, è la *Ginestra*, che dipinge l'età contemporanea proprio come un'«age of regression» (p. 209). Al suo interno, per giunta, assumono un nuovo significato (disforico) alcune tra le parole chiave del sistema filosofico del poeta, come *childhood*, *fable*, *belief*, *illusion* (trasportate dal campo semantico della credenza a quello della credulità). «Incredulity, therefore, seems to Leopardi the only intellectual honest position» (p. 217). L'atteggiamento critico e anticonformista verso la spiritualismo napoletano e il rifiuto dell'idea di progresso non fa però di Giacomo un antivichiano. Anzi, «now that idealistic and 'progressivist' perspectives on the *New Science* are less fashionable among scholars, Leopardi's theory of cyclical regress can be read in dialogue with Vico» (p. 220). In tal senso, allora, possiamo senz'altro dire che, come si legge nella *Conclusion*, «the continuity between Leopardi and Vico is not so much a problem of mysterious or indirect sources, but rather a matter of critical interpretation» (p. 235).

**Angela Bubba**

Roberto Riso

«*La penna è chiacchierona*». *Edmondo De Amicis e l'arte del narrare*

Firenze

Franco Cesati

2018

ISBN: 978-88-7667-722-9

Fin dalla premessa, Roberto Riso mette in luce le linee guida fondamentali predisposte per i suoi lettori. Strutturato in cinque capitoli, questo saggio tanto ricco quanto scorrevole percorre l'opera di Edmondo De Amicis al fine di fornire uno strumento di lavoro completo, che da un lato s'interroga con intelligenza circa la poetica dell'autore e dall'altro intende «liberarlo dalla cella di stereotipi e luoghi comuni che ne hanno per troppo tempo precluso una lettura complessiva e un'analisi dettagliata» (p. 18).

Il primo capitolo è incentrato su *Vita militare. Bozzetti*, titolo d'esordio di De Amicis apposto a una raccolta di novelle e appunti pubblicati inizialmente sulla rivista «L'Italia militare. Rassegna mensile»; raccolta che troverà già una prima edizione nel 1868, poi una seconda l'anno successivo e infine l'ultima nel 1880. Come è comprensibile, l'opera nasce con una dedica implicita al mondo militare, ai suoi lavoratori e agli appassionati, ma allo stesso tempo racchiude già alcuni temi fondanti della sensibilità deamicisiana, che non tarderanno a ripresentarsi nelle opere successive: il senso del dovere; l'eroismo che si sviluppa dalla fatica; il sacrificio, correlato specialmente all'istituto familiare; la figura materna, esaltata nel suo ruolo genitoriale e come rappresentazione ideale della Patria.

Nel secondo capitolo l'asse si sposta invece sulle narrazioni di viaggio, che interessarono larga parte della vita di De Amicis. «La parola chiave è Europa», scrive Roberto Riso, «poiché [...] con o senza divisa l'Italia l'aveva girata, e armato di taccuino e con la sua bella e vivace penna aveva offerto a riviste e volumi descrizioni e narrazioni degne della migliore narrativa odeporea» (p. 59); dopo il grande viaggio spagnolo, alla scoperta del Paese iberico sul cui trono sedeva un Savoia (Amedeo I), l'autore si dirigerà quindi verso la Francia, l'Inghilterra e l'Olanda; e, al di là dei confini continentali, verso Istanbul, l'Africa, il Sud America. Riso sottolinea l'importanza della componente letteraria presente anche in questo genere di scritti, in cui l'autore «immetteva, spesso senza citarli, brani copiati o adottati da altre opere [...] materiali letti prima di partire o in viaggio e fatti propri nella fantasia tanto quanto le immagini viste o i brani letti dopo in funzione della stesura del proprio libro» (pp. 61-62).

Alla prosa deamicisiana degli anni '80 e '90 è invece dedicato il terzo capitolo. Punto di partenza è la raccolta dei *Ritratti letterari*, da immaginare come una «galleria aneddotica e descrittiva dei personaggi-scrittori e delle loro stanze di studio e di lavoro» (p. 16). De Amicis li seleziona sempre tenendo a mente la sua sensibilità specifica di studioso e lavoratore, di uomo per cui il mero otium letterario sarebbe non solo impraticabile ma perfino dannoso per la creatività e il talento personali: «sono ammirabili», dirà De Amicis nello scritto intitolato *Emilio Augier e Alessandro Dumas*, «comunque si giudichi l'ingegno e l'animo loro, e degni di profondo rispetto, questi grandi lavoratori, che sacrificano all'arte la pace, la salute, i piaceri della gioventù, e tutte le intense e varie facoltà di godere la vita» (*Ritratti letterari*, p. 54). Ritornano poi in quest'opera le tematiche civili e militari, anche qui tese a esaltare l'amor di patria, da intendersi come sentimento nobilissimo nonché autentico strumento educatore. L'analisi passa a *Gli amici* (1883), saggio narrativo che approfondisce il tema in De Amicis ma che prova anche a investigare le radici che hanno condotto alla stesura di *Cuore* (1886). L'attenzione di Riso è rivolta in particolare ai legami che tengono insieme luoghi e persone, ugualmente alla base del gruppo di saggi che formano *Alle porte d'Italia* (1884) nonché di tre libri di viaggio che appaiono speculari a quelli esaminati in precedenza:



*Sull'oceano* (1889), documentario che segue l'autore sull'Atlantico insieme agli immigrati; *Nel regno del Cervino* (1905), antologia di racconti e bozzetti contenente passi divenuti celebri sulla vita di montagna; e *La carrozza di tutti* (1899), «opera che rappresenta per molti aspetti il culmine della narrativa deamicisiana in quanto a precisione, acume, innovazione e gradevolezza» (p. 16). Il quarto capitolo si concentra invece sui libri redatti per il mondo scolastico, soprattutto i meno noti, e si apre opportunamente all'inclusione di *Primo maggio* (1892 [pubblicato postumo, 1980]), volume perfettamente in linea con le narrazioni dedicate alla scuola. Ancora una volta viene posto l'accento sulla centralità imprescindibile dell'operosità, aspetto cardine dell'ideologia di De Amicis, che gli farà sviluppare fin da subito «un'unica, organica e vasta visione d'insieme del mondo dell'infanzia e di tutto ciò che le ruota attorno, operai e manifatturieri compresi, costantemente valutati e descritti in funzione delle auree regole della buona e onesta condotta, del lavoro e del miglioramento: diegesi e narrazione-osservazione da un lato, sicuramente, ma anche una precisa linea indicativa, precettistica, pedagogico-morale» (p. 138).

Da qui alla trattazione di *Cuore* il passo è breve, e in questo movimento Riso riconnette il capolavoro deamicisiano con le pubblicazioni precedenti, tracciando così un filo rosso coerente, che trova sempre nei racconti giovanili la sua più intima essenza. Non dimentico delle sue esperienze pregresse, anche nel *Romanzo d'un maestro* (1890) De Amicis non esita a creare un efficace parallelismo fra la professione dell'insegnante e il lavoro che si svolge nel mondo militare. Ciò a cui pensa è in realtà una missione, più che il semplice svolgimento di un compito, ossia un obiettivo di vita esaltante ed avventuroso, lo stesso che deve saper fare i conti con pericoli più o meno grandi e conseguentemente non rinunciare alle armi della forza d'animo e del coraggio. Un personaggio spiccherà su tutti in questo caso, ovvero quel maestro Ratti seguito passo passo, in un labirinto di peripezie che dalla scuola magistrale di Torino, dopo varie parentesi nella campagna piemontese e non solo, lo porteranno nella scuola municipale della stessa città. In questo percorso, l'unico centro della storia rimarrà sempre il protagonista, ovvero «il “maestro del cuore”», il quale non fa che sforzarsi «d'essere padre e non fratello dei suoi studenti, conquistandoli con la fermezza legata all'affetto [...] amandoli, educandoli al lavoro e all'onestà, alla correttezza, al rispetto delle gerarchie e soprattutto alla bontà» (p. 149).

Il quinto e ultimo capitolo, infine, prende in esame «una notevole serie di articoli, racconti, bozzetti e scritti che hanno come tema fondamentale la costruzione dell'individuo e la sua interazione all'interno della società e del rapporto che lega società e città, spazio umano-culturale e spazio architettonico della vita civile e dello scambio costante fra esseri umani» (p. 17). L'osservazione rivolta all'umanità e ai contesti in cui essa interagisce, secondo Riso, non poteva che sfociare nella scrittura dei *Galatei*, un insieme di scritti che trovarono man mano posto sulle riviste dell'epoca, specie su «L'illustrazione italiana», dalla fine del XIX secolo e fino al 1908, anno di morte di De Amicis. Da segnalare ancora, in quest'ultima sezione, è *L'idioma gentile* (1905), testo fortunatissimo, che si presenta ancora oggi utile e nient'affatto pedante. La sua godibilità è frutto ancora una volta del tipico incrocio deamicisiano, che vuole insegnare non facendo a meno del diletto, dà consigli affettuosi e non freddi ordini, fornisce idee stimolanti per esercitarsi e non obblighi che rischierebbero la mortificazione. Lo scopo sarà quello di «migliorare non solo linguisticamente – e questo è uno dei messaggi conduttori dell'opera – ma anche umanamente e urbanamente, poiché il significato profondo del libro è coerente con tutta la produzione di De Amicis e tende a un'educazione pratica e allo stesso tempo culturale del buon italiano, del cittadino rispettoso del prossimo e della nazione, produttivo e consapevole, civile nel senso più alto e positivo del termine» (p. 204).

**Katia Trifirò**

Luca Ronconi

*Prove di autobiografia*

A cura di Giovanni Agosti

Milano

Feltrinelli

2019

ISBN: 978-88-07-49250-1

Esito di un lungo processo di scrittura, scaturito originariamente da un'idea di Franco Quadri ed elaborato in collaborazione con Maria Grazia Gregori, il volume che riunisce le memorie autobiografiche di Luca Ronconi offre una testimonianza preziosa, e per molti versi inedita, dell'itinerario creativo del regista, ripercorso parallelamente alle vicende personali, agli incontri e alle circostanze lavorative che ne hanno scandito le tappe. A guidare i lettori tra le pagine è il curatore Giovanni Agosti che, dopo averli presentati, aggiunge ai venticinque capitoli dell'autobiografia – incompiuta – un epilogo intitolato significativamente *Un po' più di un viatico*, denso di informazioni sulla genesi e sulle caratteristiche del testo, completato da una *Nota* di Maria Grazia Gregori, che ha trascritto il racconto orale del regista, e dalla *Premessa* di Roberta Carlotto, che ne ha incoraggiato la pubblicazione.

Nella sua ricognizione, Agosti data agli inizi degli anni Settanta l'interesse di Feltrinelli per il regista dell'*Orlando furioso*, collocando il teatro tra le tessere della critica della cultura avviata dalla casa editrice in quegli anni e contestualizzando, oltre a diversi importanti contributi teorici coevi, i primi due saggi monografici, profondamente diversi per impostazione e prospettive di indagine, a lui dedicati: *Luca Ronconi e la realtà del teatro* di Cesare Milanese, uscito nell'ottobre del 1973 appunto per Feltrinelli, e *Il rito perduto. Saggio su Luca Ronconi* di Franco Quadri, pubblicato pochi mesi prima con Einaudi, nonostante gli accordi con i vertici feltrinelliani. Sarà, non a caso, questo critico e organizzatore culturale, che si afferma a partire da quest'opera come interprete privilegiato del lavoro del regista, con il quale salda un rapporto profondo e non privo di incomprensioni, ad avere l'intuizione del progetto autobiografico che oggi vede finalmente la luce, immaginato dal fondatore di Ubulibri sul modello del racconto affidato da Ingmar Bergman al volume *Lanterna magica*, uscito in Svezia nel 1987 e immediatamente tradotto in italiano da Garzanti.

La stesura del testo, con il coinvolgimento di Maria Grazia Gregori, amica di entrambi, che vi ha lavorato utilizzando le registrazioni poi sbobinate, si avvia dopo il 15 novembre 1988, quando Ronconi assume la direzione dello Stabile di Torino, e si interrompe prima dell'estate del 1994, contemporaneamente alla messa in scena dei *Giganti della montagna* al Festival di Salisburgo, spettacolo del quale si parla ampiamente nell'autobiografia come di un progetto in corso d'opera, ma anche prima del 4 gennaio di quell'anno, quando per il regista arriva la direzione del Teatro di Roma, della quale non si fa menzione, mentre gli ultimi lavori citati sono *Affabulazione*, *Calderón* e *Pilade* di Pasolini, presentati a Torino tra maggio e giugno del 1993. È a questa altezza cronologica, ipotizza il curatore, che sembrerebbe essersi arenato il progetto, ripreso solo dopo la morte di Ronconi, nel 2015, con il ritrovamento tra le sue carte di un dattiloscritto in due copie non uguali, con annotazioni a penna del regista, di Quadri e della Gregori, come riferisce Roberta Carlotto, erede oltre che del Centro Teatrale Santacristina anche dell'archivio personale e della biblioteca di Ronconi, presi in carico dalla Soprintendenza archivistica e bibliografica dell'Umbria e delle Marche: da qui la genesi del volume, in cui i materiali, rivisti e organizzati cronologicamente e per nuclei tematici, sono arricchiti da un corredo iconografico proveniente in gran parte dall'archivio e da un imponente apparato di note, utili a ricostruire e circoscrivere, anche con l'ausilio di ulteriori

rimandi bibliografici, l'avventura umana e artistica del regista nell'alveo della storia dello spettacolo novecentesco.

Tra le possibili cause della mancata pubblicazione, Agosti avanza l'ipotesi della contraddizione tra l'autoritratto che emerge progressivamente dal racconto di Ronconi e l'immagine che Quadri si era fatto di lui, e per la quale aveva combattuto da decenni: «Solo per fare qualche esempio: il regista dichiara qui più volte la propria sincera ammirazione per il Piccolo Teatro, la propria stima per Strehler, il proprio rimpianto per non avere recitato con lui in uno spettacolo importante, il proprio debito di riconoscenza nei confronti di Gassman, di cui si celebrano la grandezza d'attore, la lealtà e l'intelligenza. Tutti elementi che stonano nel diagramma del teatro che Quadri aveva in testa in quel momento: gli continuava a bruciare l'ostilità patita, e cercata, rispetto a via Rovello; Gassman, proprio in quei frangenti, non gli stava risparmiando bordate in pubblico, in particolare in merito alla protezione, a largo raggio, esercitata a favore del giovane regista tunisino Cherif. [...] Fatto sta che l'autobiografia di Ronconi non viene pubblicata e se ne perdono presto le tracce» (pp. 372-373). Viene riportata anche la testimonianza della Gregori, che ricorda il periodo di lavoro su questo progetto come uno dei più belli e più difficili della propria vita: «Bello perché strinsi un rapporto affettuoso con Luca, che mi raccontava, non so quanto sinceramente, della sua vita di bambino, poi di ragazzo e di adulto, della scoperta del teatro, dell'emozione per il teatro. Meno bello fu quando mi resi conto che, in fin dei conti, Franco avrebbe voluto, ma non aveva tempo, farlo lui, quel libro, attraverso di me. E quindi fluviali riunioni peraltro affascinanti, ma sempre con qualcosa di non detto sullo sfondo e qualche battibecco fra i due. Ne parlai con Nunzi Gioseffi che allora era la persona più vicina a Luca e le dissi che rinunciavo e poi lo dissi a Franco, che rimase malissimo. Tentarono di dissuadermi entrambi, ma rimasi ferma nel mio no» (M.G. Gregori, *Quei due*, in *Ronconi secondo Quadri. Storia di un percorso teatrale attraverso gli occhi di un critico*, a cura di L. Mello, Roma, Ubulibri, 2016, p. 13. La citazione si trova qui a p. 371).

Dall'intersezione feconda tra cronache di vita e di scena, memorie private e seduzioni intellettuali, riflessioni sull'arte del teatro e sulle pratiche di un lavoro in continuo divenire, si aprono molteplici chiavi di lettura possibili per inoltrarsi attraverso il complesso e stratificato universo di significati che Ronconi traccia parlando di sé e rivedendo retrospettivamente le ragioni delle scelte personali e artistiche compiute. La prima suggestione offerta all'immaginario del lettore, quasi come un prologo alla narrazione, sovrappone alle vicende dell'autobiografia l'idea dell'opera teatrale «come una mappa, come qualcosa in movimento», «come un insieme di relazioni, un territorio che non coincide con i luoghi della rappresentazione», al cui interno cogliamo «una dinamica di conoscenza»: «c'è analogia tra il movimento dell'opera, che per me sta alla base del fatto teatrale, e la mia storia personale – osserva Ronconi, – sempre dentro e fuori dalle istituzioni, dentro e fuori rispetto a un'idea sociale del teatro, o a un'idea più profonda e segreta di spettacolo, all'interno della quale affermazioni come la centralità del regista, dell'attore o dell'autore eccetera non hanno senso. Regista, attore, autore sono semplici funzioni di un oggetto teatrale che si costituisce: è quest'ultimo il luogo di conoscenza e non le diverse funzioni isolate alternativamente, privilegiando ora l'una, ora l'altra» (pp. 25-26).

La parte iniziale del volume è dedicata alle notizie relative all'infanzia, sinora reperibili solo in parte in una intervista rilasciata a Dacia Maraini nel 1971 e poi compresa nel volume *E tu chi eri? Interviste sull'infanzia* (Milano, Bompiani, 1973), agli anni della formazione e alla precoce vocazione teatrale, *fil rouge* che guida l'apprendistato d'attore del futuro regista, sotto l'egida di maestri come Costa, Capodoglio, Tofano, Setaccioli, ricostruito con dovizia di dettagli nella vivace, breve stagione che fa dell'Accademia «Silvio D'Amico» «un laboratorio per l'attore nuovo» (p. 73). Intrecciando il proprio percorso agli sviluppi del teatro italiano, Ronconi indica modelli e fascinazioni, come quella per Visconti, da cui gli deriva «la passione per il grande spettacolo» (p. 70), si rivela negli aspetti più segreti («ricordo quegli anni come segnati da un'infelicità pazzesca; eppure vivevo situazioni che avrebbero ben potuto rendere felice un attore giovane come me», p. 81) e offre ulteriori piani interpretativi del proprio lavoro, fortemente connotato sin dagli esordi: «Il primo spettacolo che ho messo in scena, *La putta onorata* e *La buona moglie* di Goldoni, è stata una

proposta di un gruppo di amici attori – Corrado Pani, Gian Maria Volonté, Carla Gravina, Ilaria Occhini – con i quali avevo già recitato e che, decidendo di fare compagnia, mi propongono di collaborare con loro come regista. Fin dall’inizio, dunque, sono stato un regista d’attori, scelto dagli attori» (p. 95).

Il confronto critico con le proprie inclinazioni consente a Ronconi di sfuggire ad etichette di comodo, come quella, che considera irritante, di regista delle macchine: «La macchina teatrale è qualcosa di esteriore, quasi apparentabile a un esercizio di bravura. Niente di più estraneo al mio modo di lavorare, così legato alla struttura del testo, alle sue valenze drammaturgiche, alle sue conseguenze interpretative. Il teatro come macchina acquista senso, per me, solo nel caso in cui si intenda per macchina il palcoscenico stesso e l’attore in palcoscenico come l’attore impigliato in una macchina. [...] D’altra parte anche l’altra etichetta, che mi si affibbia volentieri, di “regista della festa” nasce dalla mia inclinazione verso il teatro barocco, il teatro come sorpresa, il teatro dell’irruzione, nella quotidianità dello spettatore, di qualcosa di sconosciuto che può anche essere utile o fittizio. Ma è un fittizio che è un’interruzione del nostro tempo storico» (pp. 277-279).

Al valore documentale del libro si aggiunge l’approfondimento di innumerevoli questioni critiche, in qualche caso affrontate dal regista in sedi diverse e qui ordinate in un disegno maggiormente unitario, che fornisce l’occasione di ripercorrere alcuni snodi importanti del teatro contemporaneo non soltanto attraverso la genesi dei suoi spettacoli – compresi quelli non riusciti e i progetti interrotti – ma anche attraverso i diversi ruoli assunti, tra i quali riveste rilevanza l’attività di insegnamento: «Mi ha sempre interessato lavorare con dei giovani attori. Forse è per questo che ho insegnato molto: ho iniziato a 34 anni all’Accademia d’Arte Drammatica, dove mi aveva chiamato Renzo Tian; ma ho insegnato anche alla “Paolo Grassi” di Milano e ho tenuto seminari un po’ dovunque, prima di aprire una scuola tutta mia» (p. 177). La formazione dell’attore, l’idea di pubblico, la funzione registica, il problema dell’assenza di una vera lingua teatrale nel nostro paese, sono solo alcuni dei temi che emergono costantemente dalle pagine, in chiave di una ininterrotta *recherche*, volta a promuovere un processo di conoscenza più che a fissare risposte definitive: «Per me il teatro è stato ciò che mi ha permesso di conoscermi, ciò a cui ho permesso di parlare al posto mio. Questo è stato il mio approccio al teatro; da qui è nata la mia pratica teatrale e questa è l’unica cosa che posso insegnare agli altri. La conoscenza di sé stessi è fondamentale nel teatro e il ruolo di un maestro è di promuoverlo in tutti i modi» (p. 180). E ancora: «Fare teatro per me, infatti, significa sostenere che la verità non esiste da nessuna parte» (p. 72).

Tra gli strumenti forniti al lettore per orientarsi nella vasta produzione ronconiana e per interpretarne il lavoro, non mancano le fondamentali indicazioni sulle regie meno esplorate, come quella parigina di *XX*, su un testo di Rodolfo Wilcock – traduttore del memorabile *Riccardo III* andato in scena a Torino nel 1968 con Vittorio Gassman nelle vesti del protagonista, – rivista come centrale in una traiettoria creativa che si interroga continuamente sulle proprie ragioni espressive: «A *XX* sono molto legato perché, brutalmente, in modo non riuscito, mi ha posto di fronte al rapporto tra attore e spettatore, che lì veniva esaltato per via della scelta di uno spazio che imponeva in modo ravvicinato questo rapporto, anche per la scelta di piccoli luoghi angusti, costringendomi rispetto alla libertà e alla casualità dell’*Orlando*. Oggi posso tranquillamente dire che senza *XX* non ci sarebbero stati né le *Baccanti* di Vienna, né *Utopia*, né il Laboratorio di Prato. Perché per me *XX* ha significato osservare un testo a più livelli, a più spessori, ben al di là del *divertissement* letterario del testo di Wilcock» (pp. 222-223).

Tra le altre suggestioni che emergono, citiamo infine il complesso rapporto con Pasolini e i suoi testi e con altre figure importanti nella vita del regista che restano da approfondire, come quella di Paolo Radaelli, «il cui itinerario intellettuale – scrive Agosti – non può continuare a risolversi ancora semplicemente con l’etichetta di “divino mondano”» (p. 376). Rimangono invece fuori da queste *Prove* parti importanti della storia ronconiana successive all’interruzione dei lavori per il progetto autobiografico, come le operazioni drammaturgiche di rappresentazione sul palcoscenico dei romanzi che trovano il loro vertice nel *Pasticciaccio* gaddiano del ’96. E, ancora, «non si parla abbastanza di Mariangela Melato, i cui rapporti lavorativi con Ronconi si riannodano all’altezza

dell'*Affare Makropulos*, andato in scena a Genova nel novembre 1993: e da cui prende avvio una serie memorabile di interpretazioni fino alla scomparsa dell'attrice. Ma se Popolizio e la Ranzi sono tralasciati qui nella loro fase giovanile, ovviamente mancano del tutto gli attori che si affacciano più tardi al mondo di Ronconi, in alcuni casi coinvolgendolo profondamente sul piano emotivo: da Daniele Salvo a Raffaele Esposito, da Giovanni Crippa a Paolo Pierobon, fino a Lucrezia Guidone» (pp. 382-383). La prospettiva di nuove ricerche è una delle chiavi con cui si chiude il volume, che non comprende ad esempio la teatrografia completa di Ronconi, lavoro che, suggerisce il curatore, merita di essere approfondito in altra sede che non sia il margine di un'autobiografia, aggiungendo quello che resta ancora da verificare, ad esempio, sul fronte del teatro musicale.

**Ginevra Amadio**

Alberto M. Sobrero

*Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*

Roma

CISU

2015

pp. 320

ISBN: 978-88-7975-604-4

È il frutto di un lungo e intenso percorso di studi questo lavoro di Alberto M. Sobrero su Pier Paolo Pasolini e l'antropologia. Lo sbocco naturale di un progressivo avvicinamento, condotto allo scopo di indagare la specificità del racconto antropologico e la sua possibilità di compenetrazione con il campo letterario. Una ricerca intensa, portata avanti dallo studioso sulla scorta delle acquisizioni maturate in *L'antropologia dopo l'antropologia* (Roma, Meltemi, 1999), e *Il cristallo e la fiamma* (Roma, Carocci, 2009), saggi in cui il problema del narrare – e «del riconoscere il mondo narrandolo» (p. 13) – viene affrontato attraverso le esperienze di «autori che si pongono al confine, che più di altri sentono il richiamo dell'uno e dell'altro territorio» (p. 14). E chi meglio di Pasolini può dare conto di questo continuo sconfinamento, attraversato e messo in atto al fine di trovare strumenti nuovi per raccontare «una storia di cui si è integralmente parte», allo scopo di smarcarsi dalle «categorie e parole predisposte da altri» (p. 47), mostrando la realtà libera da scorie, svincolata dal consueto e normale modo di vedere.

Nel tentativo di rinvenire le tracce del sapere antropologico nella galassia dell'opera pasoliniana, Sobrero dispone le linee guida del suo discorso lungo l'arco di otto capitoli disomogenei, trasposizione di un seminario avanzato tenuto all'Università di Roma «La Sapienza» nell'anno accademico 2012-2013. L'andamento irregolare del discorso risponde alla necessità di affrontare e attraversare un pensiero che si snoda di testo in testo, secondo la tendenza tipicamente pasoliniana di concepire ogni opera come il proseguimento – o il ripensamento – della precedente, in un unico, magmatico, disegno programmaticamente interminabile. Quello che lo studioso costruisce è un dialogo con i lettori, che ricalca del resto «la ripetuta richiesta fatta da Pasolini al lettore/spettatore di essere partecipe della sua ricerca» (p. 39). Così, in uno studio che si costruisce pian piano, attingendo all'esperienza intellettuale e umana del poeta friulano, Sobrero identifica nella prospettiva antropologica una delle vie predilette per realizzare e ricercare spazi di vita vera, «non asserviti al gioco della storia» (p. 26), svincolati dalla normalità conformista della società borghese. È un percorso difficoltoso, da condurre attraversando un campo minato in cui l'autore è consapevole di doversi muovere, stretto com'è tra «i passaggi oscuri» – intenzionali o meno – dell'opera di Pasolini e la necessità di renderli meno ostici (ma non, si badi bene, più limpidi, convenzionali) a un pubblico che è innanzitutto quello dei suoi giovani studenti. La conseguenza diretta di tale presa di coscienza è quella di un uso attento e meditato delle parole chiave del vocabolario pasoliniano, illustrate nella premessa nel loro valore polisemico e metastorico; borghesia, fascismo, rivoluzione, popolo, definiscono infatti un modo di stare al mondo – di parlare del mondo –, una modalità «di concepire la vita» (p. 15). Nella riscoperta, attraverso un corposo numero di fonti, dell'interesse dell'intellettuale per l'antropologia, Sobrero non manca mai di rammentare il «“di più” che Pasolini intende» (p. 16) con l'utilizzo di quei termini, quasi a invitare il lettore a entrare in sintonia con il protagonista di tale studio, strenuo contestatore dei «pre/testi del presente» (p. 48) intesi come gabbie interpretative e pericolosi strumenti di normalizzazione. Le riflessioni sulla mutazione antropologica e i suoi implacabili effetti devastanti sono restituite dallo studioso attraverso un'immersione nel magma caotico e ribollente delle pagine pasoliniane, rievocate in stretto contatto con stralci diaristici e lettere personali, (auto)recensioni e frammenti cinematografici.

L'assunto di fondo è che Pasolini, intellettuale non incasellabile, sia sostanzialmente – anche – un antropologo *pour cause*, ossia «non per diletto ma per bisogno» (p. 46). La sua capacità di pensare *en poète* lo porta a cercare, nell'antropologia, un possibile strumento di critica, una risposta – se mai risposta può esserci – alla domanda sulla possibilità di costruire «un nuovo equilibrio» (p. 96), contro la mutazione antropologica e l'inesorabile degradazione del paese. L'articolato studio di Sobrero non si limita semplicemente al riconoscimento di un'innegabile e ormai accertata competenza antropologica pasoliniana; il continuo confronto a distanza tra le tesi dell'autore e il pensiero di Wittgenstein, Eliade, Illich, de Certeau serve a mettere in luce la costante richiesta indirizzata da Pasolini all'antropologia: quella di «farsi disciplina della liberazione», volta «a rivendicare la singolarità di ogni individuo [...], il diritto alla diversità» (p. 92). *Liberarsi dalla "ragione borghese"*, *Liberarsi dalla paura dell'altro* e *Liberarsi dalla paura di sé* sono del resto i titoli, significativi, di tre dei paragrafi più intensi di questo saggio, ricchi di citazioni che spaziano da *Ragazzi di vita* agli articoli del «Corriere della Sera» confluiti in *Scritti corsari*. In essi Sobrero spiega i punti cardine della critica di Pasolini al presente, rintraccia nella differenza di «razza» tra la borghesia e il sottoproletariato l'antico sentimento del timore dell'altro e collega, in un discorso che tocca tutte le sfumature del termine 'potere', l'ossessione dell'identità all'incapacità del soggetto di affrancarsi dalla costruzione già data di sé.

Esemplare in questo senso, oltre al lungo capitolo dedicato a *Petrolio*, è l'analisi attenta dei punti di divergenza e contatto con Ernesto De Martino, la cui riflessione sulla «crisi della presenza» – già vivissima nel Pasolini del *Pci ai giovani!!* – è sviluppata mediante una lettura di *Teorema* che mette in luce «il "male" del nascondersi a se stessi prima che agli altri» (p. 256). I passi da compiere in «un'antropologia della liberazione» devono passare attraverso la possibilità di «rendere la diversità normale», accettando «la pluralità della natura umana» (p. 116) in sé e nell'altro da sé. Quello che Pasolini intende mostrare mediante il ricorso a tale disciplina è la necessità di rendere pensabile «una vita "altra"» – non «alternativa» (p. 23) ma resistente e opposta al senso comune e all'omologazione livellante e «razzista» (p. 116) della nuova era consumistica. Nel farlo non abbandona mai quel metodo semiologico-visivo che, soffermandosi su dettagli quotidiani ed evidenti, gli permette di indagare piccole cose da tradurre poi in «segni significativi» (p. 37) al pari di un fine etnografo, che individua nel microscopico – come insegna Clifford Geertz – il campo di osservazione privilegiato dell'antropologia. Sobrero ricorda in proposito le polemiche infuocate con Maurizio Ferrara, che nel *Discorso dei capelli* pasoliniano – e nella relativa (con) fusione tra giovani di destra e di sinistra – vedeva un «lombrosianesimo vagamente razziale» e ne approfitta per rovesciare la questione sul piano di una capacità di indagine troppo spesso tacciata di nostalgismo nel passato e di profetismo in tempi odierni.

La lucidità di Pasolini nell'indagare la realtà a partire da ciò che è sotto gli occhi risponde a un dovere di completezza, alla volontà di integrare pezzo per pezzo il suo bozzetto sulla mutazione antropologica. Il ricorso esplicito a strumenti e categorie etnografiche è rintracciato da Sobrero nei romanzi romani dell'autore, veri e propri referti di uno sviluppo urbano che è possibile seguire, in tutto il suo drammatico evolversi, prima attraverso le pellicole e poi nella trasfigurazione della città mostrata nella visione del Merda di *Petrolio*. È significativamente con essa che lo studioso sceglie di chiudere il suo volume. Del resto, il titolo dell'opera prende a prestito l'iscrizione che Carlo trova sul basamento dell'ultimo Tabernacolo osservato nel suo viaggio tra Bolge e Gironi: «HO ERETTO QUESTA STATUA PER RIDERE». Gli uomini, nella società borghese, hanno prima di tutto disimparato a ridere, venendo meno a quell'idea, decisamente bachtiniana, secondo la quale il riso, principio di rinascita e rinnovamento, consente all'uomo di percepire la realtà in modo diverso – di rivitalizzare «ogni sacralità» (P. P. Pasolini, *Petrolio*, a cura di S. De Laude, Milano, 2005, p. 414). Guardando all'*Antropologia religiosa* di Alfonso di Nola (la cui immagine in copertina corrisponde esattamente alla descrizione del simulacro pasoliniano), l'intellettuale friulano fa suo il rapporto tra «crisi oscenità e riso» (p. 311) indagato dall'antropologo e mostra come l'ultimo di questi elementi, in stretta connessione con un certo tipo di sessualità, rappresenti un potente fattore «di disgregazione della cultura», un «ritorno ad uno stato naturale e apertura a una nuova nascita (p.

311), la possibilità di fare altre scelte, di svincolare l'uomo da una realtà già ordinata per lui, da altri silenziosamente preconfezionata, e un possibile approdo all'«antropologia della liberazione», da Sobrero ricercata e ipotizzata tra le pagine dell'autore che più ha avvertito il bisogno di praticarla al fine di «di trovare spazi di vita non asserviti al gioco della storia» (p. 26).



**Dario Tomasello**

Alessandro Tinterri

*Savinio e lo spettacolo*

Imola

Cue Press

2019

ISBN: 978-88-32160-27-7

In questo saggio, Alessandro Tinterri si preoccupa di ricostruire organicamente la dimensione teatrale nel vivo dell'impegno proteiforme della scrittura di Alberto Savinio, recuperandone il profilo di autore coinvolto nelle vicende della scena italiana, nella misura di un controverso sentimento di amore e repulsa. Se lo spettacolo occupi un posto centrale nell'attività di questo artista poligrafo, soltanto un attraversamento consapevole di un impegno scrittorio, tanto vasto quanto disordinato ed eclettico, può dimostrarlo. Sta di fatto che almeno l'idea, larvata o esplicita, della messa in scena riaffiora continuamente sia nell'orizzonte della sua pittura che in quello della pratica letteraria: «Intersezione di più linguaggi espressivi, il palcoscenico è stato una sorta di approdo naturale, dove il plurilinguismo di Savinio ha trovato modo di ricomporsi» (p. 5). Quanto pesava nella vocazione saviniana l'influenza di un milieu sperimentale primonovecentesco? Savinio certamente partecipa di un tentativo di contatto tra l'ambiguo progetto dell'avanguardia italiana e le forme diffuse di un'attenzione alla scena, che in Europa stava già sedimentando in una prospettiva capace di rappresentare una tradizione della scrittura registica nel contemporaneo (da Craig ad Appia a Fuchs senza dimenticare il modello wagneriano di un'opera d'arte totale), sono il segno di una discontinuità che fatica a imporsi, che cerca di negoziare una propria fisionomia nel contesto difficile del teatro italiano d'inizio secolo .

In questo senso, il caso di Savinio istituisce un utile confronto tra ciò che avviene in ambito letterario (laddove il Futurismo, con tutta la carica di aggressività di cui è capace, segna il passo dinanzi all'apparente cedevolezza di cui si maschera la lungimirante fortuna del Crepuscolarismo) e ciò che avviene in ambito teatrale laddove il Grottesco dissemina di oltraggi il dramma borghese proprio mentre sembra tributargli il più deferente ossequio.

D'altronde, i rapporti tra Savinio e l'avanguardia europea sono di antica data. Come segnala Tinterri, è ascrivibile al periodo antecedente la Prima Guerra Mondiale, cioè all'epoca del primo soggiorno parigino, il legame con Apollinaire. In quel frangente, il sogno palinogenetico di un'umanità rinnovata propugnato dalle avanguardie trova in Savinio un'interlocuzione plateale, nella ricerca spasmodica di un'identità persino anagraficamente inedita. Non a caso, sarà proprio Apollinaire a tenere a battesimo su «Les Soirées de Paris» per la prima volta lo pseudonimo di Alberto Savinio, usato da un giovanissimo Andrea De Chirico.

L'ancoraggio a questa remota stagione tuttavia rischia di pesare nell'itinerario saviniano come portato di un innamoramento per forme e modalità artistiche desuete. In questo, c'è l'intuizione più felice del saggio di Tinterri che legge l'attardarsi di Savinio nei dintorni delle avanguardie di inizio secolo come l'ostinata resistenza di un reduce che non sa adattarsi a un clima definitivamente mutato: «Quando scriveva la voce "Teatro" della Nuova Enciclopedia, gli risuonavano, certo, nelle orecchie le critiche mosse pochi anni prima alla rappresentazione del suo *Capitano Ulisse*, accusato di essere superato. A Savinio non sfuggì che quell'accusa veniva pronunciata all'indirizzo dell'intera stagione creativa delle avanguardie novecentesche e nascondeva la meschina rivincita di chi non vi aveva avuto parte» (p. 57). Tinterri ricorda come Sciascia affermasse che non c'era scrittore italiano «per gli italiani più 'straniero' di Savinio». La sorte di Savinio appare tipica del grado di alienazione di uno scrittore primonovecentesco di respiro europeo, sopravvissuto nel panorama della cultura italiana del secondo dopoguerra. Il caso di Savinio viene proposto come effetto di un pernicioso processo di normalizzazione della scena italiana, a cavallo della seconda

guerra mondiale e a conferma ulteriore di ciò che dimostra il più eclatante, a nostro avviso, caso Joppolo, ovvero il caso di quell'esemplare fallimento che dà l'abbrivo negli anni quaranta all'esperienza del Piccolo di Milano, come fenomeno pionieristico del teatro Stabile di regia: «La sua stessa proposta teatrale e il fraintendimento che ne seguì confermano il 'ritardo' della scena italiana. Non già quello, cui ci si è sempre riferiti, imputabile alla presenza di una forte tradizione attorica e al conseguente tardivo affermarsi di una prassi registica, quanto, piuttosto, un altro ritardo, connesso con la più generale situazione di stallo, che ha caratterizzato il panorama culturale italiano tra le due guerre, solo parzialmente attribuibile al fascismo» (p. 61).

Alla luce di una dialettica di così ampio respiro, appaiono rilevanti le implicazioni questo stallo. La moltiplicazione ipertrofica di registi nell'Italia del secondo dopoguerra sembra imporsi a tutto svantaggio di una già assai deperita tradizione drammaturgica. Forse, se si potesse, bisognerebbe raccontare la storia dei testi mai nati, abortiti, in quel giro di anni in cui il teatro di regia prende il sopravvento. Si scoprirebbe, molto probabilmente, come, al trionfo dei cosiddetti maestri della scena, abbia corrisposto, insieme ad un'inedita gabbia disciplinare ed espressiva per gli attori, la rarefazione del ricorso al nostro repertorio drammaturgico. Ciò si deve senz'altro all'acquisizione di prerogative destinate a favorire l'ingerenza del regista in ambiti altrui, a togliere spazio e ossigeno in particolare all'autore drammatico. Dentro le ragioni già contraddittorie di una propria incerta collocazione, Savinio fu vittima di questa condizione. Lungi dall'essere una mera rievocazione delle occasioni drammaturgicamente perdute, questo saggio costituisce una corretta e vantaggiosa riscoperta per la ricostruzione storica di un certo fallimentare teatro italiano novecentesco.

**Daniela Marro**

Giusi Verbaro

*Le tracce nel labirinto. Leggere e far leggere la poesia contemporanea*

A cura di Caterina Verbaro

Soveria Mannelli

Rubbettino Editore

2019

ISBN: 978-88-498-5833-4

Giusi Verbaro (1938-2015) è stata dinamica animatrice culturale operante fra la Calabria e Firenze, critico, intellettuale e soprattutto poeta: le numerose raccolte pubblicate a partire dal 1970 fino al 2013 fanno di lei una figura significativa della scena letteraria, in particolar modo negli anni Ottanta e Novanta. Il volume curato da sua figlia Caterina Verbaro, che ha riordinato le carte ritrovate dopo la morte, dà corpo al progetto saggistico che l'aveva impegnata negli ultimi anni, e dà voce alle sue diverse anime: quella dell'energica divulgatrice, in riferimento soprattutto all'assunto fondamentale degli scritti qui raccolti, ovvero la «valenza sociale ed educativa della poesia» (p. 7); quella della sapiente curatrice di fortunate antologie di poesia contemporanea, in relazione alla proposta, qui ben chiara, di un canone della poesia del Novecento; e quella, assolutamente dominante, dell'autrice di testi poetici di cui hanno scritto nomi prestigiosi, da Caproni e Luzi a Pegorari.

Il volume è ricco, estremamente vitale e propositivo, e la sua finalità principale – resa esplicita dal sottotitolo – rimanda, per così dire, a una quarta anima dell'autrice, quella dell'insegnante di scuola secondaria, posta in risalto nella premessa dalla curatrice, che in apertura – *La «comune umanità» del testo poetico* – offre al lettore «tre direttrici» (p. 10) mediante le quali avventurarsi nell'esplorazione della scrittura poetica che Giusi Verbaro intraprende. Tuttavia, sono due i miti – rispettivamente in apertura e in chiusura – a delimitare e orientare idealmente il percorso, ovvero il *labirinto* e la *fucina di Prometeo* (titolo della premessa ad una progettata raccolta di saggi degli anni '85-'90, come si evince dalla puntuale *Nota al testo*). Le due potenti immagini-metafora, in stretta correlazione, sembrano sovrapporsi costantemente: la dialettica, fertilissima, fra la rigorosa geometria del «gioco normato» (p. 21) e l'incandescenza della materia (umana, linguistica) appare infatti già evocata in epigrafe con i versi di Roberto Sanesi («...un cerchio / un segno inciso / e un ciottolo pulito / al centro inquieto della tua ragione») e Giorgio Caproni («Uomini pieni di maschere / avvampano sul litorale»).

La prima direttrice è quella saggistico-didattica: nel *Capitolo I. Educare al gusto della poesia*, Giusi Verbaro stabilisce i punti di partenza del suo discorso definendo, con Pessoa, il poeta come «fingitore» (p. 21), e sostenendo l'idea che la «seduzione» (p. 22) del «gioco normato» deve esercitare sul potenziale lettore prima che questi si impadronisca dei necessari strumenti tecnici. E per ribadire l'«istanza sociale» (p. 24) ed etica, in direzione dell'educazione al gusto e della costante ricerca della verità, fissa la regola fondamentale: «Urge chiarire quanto sia importante leggere poesia anziché tentare di scriverla» (p. 26). Non basta affidare l'approccio alla poesia a esperienze di scrittura creativa, talvolta improvvisate, spesso «velleitarie» (p. 25), occorre invece educare soprattutto i giovani prima alla lettura consapevole, poi alla grammatica della poesia. Lo sviluppo di «capacità sociali essenziali, come l'empatia, il rispetto, la comprensione per l'altro», insieme al fatto di «affrontare la complessità, di non rimuovere l'ambiguità del reale, di non rinunciare alle sfide» (p. 26), deve necessariamente precedere il possesso del «linguaggio» e dell'«armamentario formale» della poesia, che è fatta di «penombre» e «significati multipli» (p. 26). Nel *Capitolo II. Come seguire le tracce nel labirinto*, l'autrice evidenzia le complesse dinamiche alla base del pensiero creativo che fonda la poesia, la quale mette in scena lo scarto, la devianza dalla norma del linguaggio comune e, favorendo in primo luogo la connotazione, fa convivere sullo stesso piano soggettivo e oggettivo, individuale e collettivo, personale e storico. Ciò che colpisce

dell'articolata e argomentata riflessione di Verbaro (anche attraverso citazioni da Bárberi Squarotti, Marchese, Antonio Porta, Ritsos, Mallarmé, Bigongiari, Cohen) è la *ratio* su cui è costruita l'immagine stessa del labirinto: il poeta sembra, in definitiva, coincidere con la figura dello stesso lettore, abile disseminatore di tracce e allo stesso tempo incantato scopritore di indizi di vita e di verità nel testo. Analogamente, la «sostanziale “impredibilità” della poesia», causata da «impercettibile mutabilità» ed «essenza “rivoluzionaria”» (p. 39) che la collocano ai margini del mercato editoriale, trova riscontro nella illuminante definizione di Jakobson (poesia intesa come «*découpage aberrant*», p. 43) posta in chiusura di capitolo.

La direttrice tecnico-istituzionale confluisce quasi interamente nel *Capitolo III. La grammatica del testo poetico: la metrica e gli elementi fondamentali del verso*: la scelta da parte dell'autrice di dare vita a un compendio della tecnica poetica e a un funzionale riepilogo delle forme canoniche della poesia italiana è supportata dallo stile mosso, vario e ispirato che caratterizza tutto il libro, e dalla felicissima e scoperta adozione di un punto di vista contemporaneo, collocato fra un presente in divenire (un nuovo metricismo per i primi Anni Duemila?) e un lucido sguardo al futuro; prospettiva, questa, che si impone anche nell'intervista del 2003 a Mario Luzi (già pubblicata nel 2017) che compare nel *Capitolo VI* con il titolo *La poesia che attraversa il millennio*. Il punto di forza dell'*excursus* è dato proprio dalla inedita indicazione di testi novecenteschi ed attuali anche in riferimento alle forme più antiche e tradizionali (ad esempio, per il sonetto si cita *Alba* di Caproni da *Il passaggio di Enea*), oltre che dal chiaro e sintetico quadro d'insieme che lo precede, focalizzato sul rapporto fra metro, verso e ritmo, e sulla risonanza interiore ed emotiva che ogni elemento del testo contribuisce a determinare.

La terza direttrice del volume, quella storiografica, pone all'attenzione del lettore un'altra questione cruciale: Giusi Verbaro conosce bene gli «equivoci» (p. 61) generati dall'idea che la poesia nasca spontaneamente dai «climi minimali» (p. 63) scaturiti direttamente dalla realtà, ma sa altrettanto bene che, secondo la tesi già sostenuta da Pier Vincenzo Mengaldo, la «“poesia delle cose”» riguarda la generale «sliricizzazione» del genere soprattutto nel secondo Novecento in relazione però alle singole modalità espressive con cui gli autori hanno costruito «un discorso “alto” con materiali “bassi”» (p. 63). Quindi sempre attraverso il sapiente utilizzo della parola: prova ne sia la paradigmatica esperienza delle prime raccolte di Ungaretti, Saba e Montale, a cui l'autrice riconosce una matrice realistica neutralizzata da soluzioni espressive «tese ad assolutizzare il codice lirico» (p. 64). Come uscire dall'*impasse*, dal vicolo cieco del labirinto? La sfida è proprio questa, e l'autrice se ne fa carico seguendo appunto le proprie tracce: ogni difficoltà o impossibilità nel definire una situazione complessa o dinamica dovrebbe sempre generare, alimentare l'apertura nei confronti della diretta e consapevole frequentazione dei testi. Ecco perché si propone, nel cuore del libro, una bellissima antologia – sapientemente orchestrata, anch'essa dotata di un ritmo proprio: i testi sembrano costantemente in dialogo fra loro – dimostrando che le poesie possiedono una forza autonoma straordinaria, in grado di catalizzare o veicolare molte altre istanze educative. Al docente che desideri leggerlo, il libro della Verbaro insegna a credere davvero nella dirompente carica etica e civile che la poesia possiede di per sé, in base al principio (posto a mo' di premessa all'inizio del volume) secondo cui non è mai disgiunta dall'esperienza. Il canone «binario del Novecento poetico» (p. 11) è concretamente illustrato nei *capitoli IV e V*. In *Percorsi rituali della poesia: la realtà nel corpo del linguaggio* sono proposti il lucano Rocco Scotellaro (*È un ritratto tutto in piedi*) affiancato dalla sola citazione del calabrese Franco Costabile, Umberto Saba (*Frutta erbaggi; Contovello*), Eugenio Montale (*Notizie dall'Amiata; Spesso il male di vivere; L'abbiamo rimpianto a lungo l'infilascarpe; Nel fumo*), Giorgio Caproni (*Dopo la notizia; Alba; Ad portam inferi*), Mario Luzi (*Città tutta battuta; Augurio*), Bartolo Cattafi (*Al davanzale; Acaro; Uovo*), Giovanni Raboni (*La tenerezza del guscio d'uovo; Niente sarà mai vero come è; La guerra*), Elio Pagliarani (*La ragazza Carla: Di là dal ponte della ferrovia*), Giovanni Giudici (*Metti in versi la vita, trascrivi*), Attilio Bertolucci (*La casa si vedeva appena, presa*), Vittorio Sereni (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*), Fernando Bandini (*Il borsello*), Maurizio Cucchi (*Il padre che mi parlava*), Franco Marcoaldi (*Il cielo di Parigi*), Valerio Magrelli (*Lampada fluorescente*), Gianni D'Elia

(*Mentre riaccosta la sedia la tavolo, calma*), Patrizia Cavalli (*Adesso che il tempo sembra tutto mio*), Edoardo Sanguineti (*tutto è incominciato con una stupida storia di soprabiti scambiati*). In *La centralità della parola e l'espressività del codice lirico* compaiono invece Dino Campana (*La Chimera*), Salvatore Quasimodo (*Forse il cuore*), Alfonso Gatto (*Oblío; Io penso ai morti; All'alba*), Andrea Zanzotto (*Vocativo; Colloquio*), Mario Luzi (*Come tu vuoi; L'osteria; Salì, luce da luce*), Giuseppe Conte (*Cadono già le foglie di quegli alberi che; Le magnolie che fioriscono con rari fiori*), Roberto Sanesi (*Poesia per quattro aggettivi*), Alda Merini (*O ti compiangio, che sei senza velo*), Dario Bellezza (*Variante tre, la mia casa*), Elio Pecora (*Un albero, per appoggiarvi la schiena*), Cesare Viviani (*Arriva un tempo in cui finisce il tempo*), Mariella Bettarini (*La soglia*), Patrizia Valduga (*Vieni, entra e coglimi, saggiami provami...*), Vivian Lamarque (*A vacanza conclusa*).

L'Appendice presenta significative espansioni nella pittura (*Il sogno antropologico del pittore*, dedicato a una mostra antologica di Pasquale Nicotera) e soprattutto nella canzone con lo scritto *La poesia autoriale e i poeti cantori* (recensione al volume di Sergio Dragone *Tu chiamale, se vuoi, poesie. Antologia dei versi più belli della canzone italiana* del 2015). Con la sua «forma e pretesa di poesia», negli anni la canzone si è messa in «bella mostra» e «ha percorso dunque gli stessi sentieri e abitato gli stessi temi della poesia» (p. 131), guadagnandosi anche il benvolere di poeti e intellettuali. Fra i tanti nomi, anche qui in odore di canone (Endrigo, Modugno, Mogol, Paoli, De Andrè, Tenco, Lauzi, Guccini, De Gregori, Battisti, Sgalambro/Battiato, Vecchioni, Gaber, Buscaglione, Vasco Rossi, etc.), fra i tanti titoli citati o i diversi i temi affrontati (il bar, Genova), il discorso tende a ricollegarsi al *Capitolo I*, in cui si affronta il delicato passaggio sulla canzone d'autore, della quale l'autrice ribadisce il suo essere «altro» dalla poesia, che si avvale di un «linguaggio ritmico», non di un «linguaggio ritmato» (così Octavio Paz, già in un fondamentale saggio di Lorenzo Renzi, pp. 30-31). Indicazioni preziose per chi, nella fusione e confusione di generi e forme d'espressione, frutto anche della «superfetazione tecnologica» (p. 7), tende ad avvalersi della musica e della canzone d'autore come di surrogati della poesia.

## INDICE COMPLETO DEI SAGGI E DELLE RECENSIONI

## SAGGI E RASSEGNE

Barbieri, Lo spazio della letteratura	5
Caltagirone, La rappresentazione letteraria della violenza	16
Cavaleri, Intervista a Giorgio Vasta	26
Cucugliato, «All'uscita», trame teosofiche	36
Guaragnella, Pellegrino lungo le vie dell'Acqua Miracolosa	51
Matt, Note su Barbogeria	63
Scattina, Lampedusa luogo dell'anima	73
Stazzone, Il Vittorini postumo	82
Tramontana, Tutto il ferro della Torre Eiffel	91

## RECENSIONI

AA.VV., España e Italia	102
AA.VV., Il modernismo italiano	105
Alvino, Donosauri e formiche	108
Arrigo, Il ritorno del mito	112
Bassani, Carteggio con Calvino	114
Bonsi, La lingua è università di parole	116
Bragato, Futurismo in nota	119
Cangiano, La nascita del modernismo italiano	122
Casi, I teatri di Pasolini	124
Comi, Poesie	128
Consolo e Sciascia, Essere o no scrittore. Lettere	130
De Laude, Le rondini di Pasolini	133
Desogus, Laboratorio Pasolini	135
Fagioli e Lanuzza, Marginalia intorno a Louis Ferdinand Céline	137
Farinelli, Soliloqui e tradimenti	138
Massari, Letteratura e nuovi media	141
Nabokov, Lezioni di letteratura	143
Nigro, La funesta docilità	145
Palumbo Mosca, La realtà rappresentata	148
Patrizi, Gadda	150
Piperno, Rebuilding post-Revolutionary Italy	152
Risso, La penna è chiacchierona	155
Ronchi, Prove di autobiografia	157
Sobrero, Ho eretto questa statua per ridere	161
Tinterri, Savinio e lo spettacolo	164
Verbaro, Le tracce nel labirinto	166

*copyright*  
© 2019 - Vecchiarelli Editore - Manziana



VECCHIARELLI EDITORE