

Franco Brevini

## Lontananza geografica e antropologica in Pascoli

L'asse vicino-lontano si rivela una chiave ermeneutica particolarmente efficace per chiarire le dinamiche interne dell'universo di Pascoli. Il trauma al centro della sua opera, l'assassinio del padre e i successivi lutti familiari, organizza e struttura l'universo pascoliano secondo una geografia dei sentimenti, che gli fa concepire la vita come allontanamento e perdita. Il solo possibile risarcimento è un *nostos* rigorosamente mortuario. «Sì, ritorniamo / dove son quelli ch'amaro ed amo» scrive nel finale di *L'ora di Barga*, nei *Canti di Castelvecchio*.

La felicità si colloca in un'irrevocabile lontananza temporale, dove però incombe anche l'evento traumatico, che è all'origine della cacciata dal paradiso degli affetti. Per questo la lontananza è ambivalente. Può essere struggentemente rimpianta come in *Casa mia*:

M'era la casa avanti,  
tacita al vespro puro,  
tutta fiorita al muro  
di rose rampicanti.

O può risultare insostenibilmente dolorosa, al punto che l'io poetico non vuole vederla. *Nebbia*, ancora nei *Canti di Castelvecchio*.

Nascondi le cose lontane,  
tu nebbia impalpabile e scialba  
[...]  
Nascondi le cose lontane,  
nascondimi quello ch'è morto!  
[...]  
Nascondi le cose lontane:  
le cose son ebbre di pianto!

Nella lontananza si rinnova ogni giorno il trauma originario, cui il cuore tende per una fatale attrazione.

Nascondi le cose lontane,  
nascondile, involale al volo  
del cuore!

Il litaniante esorcismo della lontananza («Nascondi le cose lontane») produce nel poeta una sorta di miopia spaziale, che limita la visione alla siepe dell'orto, alla mura, agli alberi da frutto. Leopardi aveva rifiutato l'infinito geografico per abbandonarsi all'infinito metafisico e la siepe era stata l'elemento che aveva consentito il balzo. Pascoli sente invece la siepe come una rassicurante paratia, una protezione minimalistica, che lo protegge proprio dalla lontananza.

Ma a nulla vale lo scongiuro, perché alla fine la morte si insinua anche in quella rassicurante prossimità.

Nascondi le cose lontane  
che vogliono ch'ami e che vada!  
Ch'io veda là solo quel bianco  
di strada,  
che un giorno ho da fare tra stanco  
*don don* di campane...

Il sogno può essere il luogo in cui per un illusorio istante si cancella la distanza del tempo e della morte. Si vedano i tre grandi testi finali dei *Canti di Castelveccchio*: *Casamia*, *Mia madre* e *Commiato*. Protagonista è sempre la madre, che tuttavia è solo un *revenant*, una fumosa creatura destinata a dissolversi quando si fa avanti la realtà. Colpisce in *Commiato* il ripresentarsi della funebre immagine del «bianco / di strada» già annunciata in *Nebbia*: alla perdita degli affetti non c'è soluzione, se non nella morte.

Sfioriva il crepuscolo stanco.  
Cadeva dal cielo rugiada.  
Non c'era avanti me, che il bianco  
della silenziosa strada.

Nel sogno la madre riemerge dalla morte e la casa di San Mauro dal passato: «Mia madre era al cancello». Ma è un ritorno doloroso («Che pianto fu! Quante ore!»), appena addolcito dal familiare ripresentarsi delle coordinate di quel luogo, consegnate al deittico («Lì, sotto il verde ombrello / della mimosa in fiore!»). L'io poetico accede a una dimensione di allucinata regressione («Oh! restare io voglio!»), resa più inquietante dalle misteriose parvenze, che per ben due volte si materializzano intorno: «una lieve ombra d'ale» e «sussurri / cupi di macroglosse», che compaiono nella quarta e nella sesta strofa e successivamente nella sedicesima e nella diciottesima. Quella dimensione onirica segna il ricongiungimento dei vivi e dei morti, operando una struggente rinascita della famiglia e cancellando il male di un destino biografico.

Qui sperderò le oscure  
nubi e la mia tempesta,  
presso la madre mesta,  
tra le sorelle pure!

È tuttavia la madre a riportare il figlio alla dura realtà del cimitero:

«Oh! tu lavorerai  
dove son io? Ma dove  
son io, figliuolo, sai,  
ci nevica e ci piove!»

Il sogno continua con disperante ostinazione nel testo successivo, *Mia madre*. L'orologio della vita scala una nuova manciata d'anni e la madre diventa la madre-

giovinetta («pallida sì, ma tanto / giovane! Una sorella! // bionda»), con cui il poeta-bambino va a messa. Inizia una mitica giornata, «l'alba del nostro dì», in cui pare risolversi l'intera esistenza: «...Come non è che sera, / madre, d'un solo dì?», da leggersi in contrapposizione al desolato «...Come fa presto sera, / o dolce madre qui!» del primo distico. Dunque da una parte il tempo che precipita verso la notte, dall'altra il tempo sognato di un eterno presente fusionale: *kronos* (κρόνος) VS *kairos* (καιρός). Nel terzo momento della trilogia, *Commiato*, si consuma l'inevitabile separazione fra madre e figlio, che non avviene con il risveglio, ma all'interno dello stesso sogno. A fronte del fallimento di ogni modalità di ricongiungimento («Venir con te? [...] Tu venir qui?»), il poeta ipotizza il «ritorno», riproponendo, al modo di *L'ora di Barga*, il tema della morte che sola colma la distanza.

- Ma dimmi, o madre, dimmi almeno,  
se nel tramonto del suo giorno  
tuo figlio si deve sereno  
preparare per un ritorno!

La lontananza in quanto separazione viene rappresentata da Pascoli come esclusione e interdizione alla vita. È quanto soffrono le rondini di *In ritardo* (*Canti di Castelvecchio*), condannate a staccarsi dallo stormo a causa della rovina che ha colpito il loro primo nido, con trasparente riferimento autobiografico.

E fuori vedo due ombre, due voli,  
due volastrucci nella sera mesta,  
rimasti qui nel grigio autunno soli,  
ch'aliano soli in mezzo alla tempesta:

rimasti addietro il giorno del frastuono  
delle grida d'amore e gioventù.

La consonanza di destino che il poeta sottolinea con la propria vicenda carica il testo di una straordinaria drammaticità, che si fa incalzante e franante nel finale, scandito dal martellare delle congiunzioni. Scivolando dallo spazio al tempo, la lontananza più inconsolabile è quella che inghiotte ciò che non potrà mai più tornare a vivere.

Oh! tardi! Il nido ch'è due nidi al cuore,  
ha fame in mezzo a tante cose morte;  
e l'anno è morto, ed anche il giorno muore,  
e il tuono muglia, e il vento urla più forte,

e l'acqua fruscia, ed è già notte oscura,  
e quello ch'era non sarà mai più.

È la stessa separazione ribadita dalla campana di *La messa*, che con il suo battere a morto sancì un giorno il distacco della madre morta dai suoi piccoli.

Sonai con rintocchi sì piani!  
Pensando che aveva lontani  
Voi, bimbi, che non vide più...

La morte precoce dei propri cari produce estraneità rispetto alla vita: questo il messaggio di Pascoli. È un *vulnus* non sanabile, che allontana il soggetto dalle esperienze vissute dagli altri. Esempio in tal senso *Il gelsomino notturno*, in cui viene istituita l'opposizione tra il dischiudersi della rivelazione erotica e il turbato sostare in un esterno dell'io poetico intento alle sue liturgie mortuarie. L'*incipit* non potrebbe essere più esplicito:

E s'aprono i fiori notturni,  
nell'ora che penso ai miei cari.

Anche lo slittamento appena percettibile del verso 12, con l'esito «fosse», che parla di tombe e di cimitero, invece del più prevedibile «fossi», ribadisce la contrapposizione tra *eros* e *thanatos*.

Dai calici aperti si esala  
l'odore di fragole rosse.  
Splende un lume là nella sala.  
Nasce l'erba sopra le fosse.

Nella quarta quartina l'esclusione dalla vita si materializza nell'immagine dell'ape ritardataria che non trova ricovero, cui si contrappone felicità celeste della costellazione delle Pleiadi, con una stella-madre che trascina il suo pigolante corteo. Ma una felicità troppo remota per essere attinta.

Un'ape tardiva sussurra  
trovando già prese le celle.  
La Chiocchetta per l'aia azzurra  
va col suo pigolio di stelle.

Il tema della lontananza è al centro di *Italy*, uno dei pochissimi testi che la letteratura italiana abbia dedicato all'emigrazione.

A Caprona, una sera di febbraio,  
gente veniva, ed era già per l'erta,  
veniva su da Cincinnati, *Ohio*.

Quella rima per l'orecchio, *febbraio-Ohio*, che in apertura del lungo poemetto catalizza subito l'attenzione del lettore, pone in stridente relazione la serata in Lunigiana nel piovoso mese invernale con il remoto stato americano, sottolineando che persino la fonetica stabilisce uno stacco straniante tra le due realtà entro cui si consuma la vicenda dell'emigrazione. Caprona e Cincinnati sono i poli opposti entro cui si spalanca l'immenso vuoto oceanico che gli emigranti hanno varcato. Il poemetto racconta infatti quella drammatica esperienza di lontananza collettiva che fu l'emigrazione, mostrando alcuni degli effetti negativi di un fenomeno, che nel giro di pochi decenni coinvolse oltre quindici milioni di italiani. Pascoli ne privilegia due: la corrosione dell'identità di chi è partito e l'estraneità che si è venuta a creare con chi è invece rimasto a casa.

I due mondi confliggono immediatamente non appena i derelitti ulissidi che risalgono l'erta di casa si ritrovano di fronte allo scenario e alle arcaiche abitudini di vita della comunità di origine. È Joe che guarda sgomento al mondo di Beppe di Taddeo, secondo la duplice identità onomastica di uno dei due emigranti.

Lì dentro, buio come a chiuder gli occhi.  
Ed era buia la cucina allato.  
[...]  
E i figli la rividero alla fiamma  
del focolare, curva, sfatta, smunta.  
«Ma siete trista! siete trista, o mamma!»  
[...]  
I muri grezzi apparvero col banco  
vecchio e la vecchia tavola di noce.

Di nuovo, un moro, con non altro bianco  
che gli occhi e i denti, era incollato al muro,  
la lenza a spalla ed una mano al fianco:

roba di là. Tutto era vecchio, scuro.  
S'udiva il soffio delle vacche, e il sito  
della capanna empiva l'abituro.

Gli emigranti sono lacerati tra estraneità e riconoscimento. I segnali del noto e del familiare si affollano accogliendoli al loro arrivo, ma non sembrano bastare ai loro occhi che hanno conosciuto l'altro mondo per contrastare la repulsività di quel misero presepe contadino:

Ai ritornanti per la lunga via,  
già vicini all'antico focolare,  
la lor chiesa sonò l'Avemaria.  
[...]  
Il vecchio Lupo in basso  
non abbaiò; scodinzolò tra il sonno.

E tentennò sotto il lor piede il sasso  
d'avanti l'uscio. C'era sempre stato  
presso la soglia, per aiuto al passo.

E l'uscio, come sempre, era accallato.

A far precipitare la situazione è la bambina, Molly-Maria, che si rivelerà la vera protagonista del poemetto. Nata oltremare, della terra dei suoi non ha finora conosciuto che la mitizzazione procurata dai racconti degli emigranti. Certo è «una tallà / del ceppo vecchio nata là», ma prima di essere Maria, è Molly e non parla che inglese, un inglese standard, diverso dalla lingua mescidata degli emigranti. È nel suo sguardo straniato, di *visitor*, che di colpo il paese si rivela per quello che è:

La bambina bionda  
ora ammiccava qua e là col dito.

Parlava; e la sua nonna, tremebonda,  
stava a sentire, e poi dicea: «Non pare  
un lui quando canta tra la fronda?»

Parlava la sua lingua d'oltremare:  
«...*a chicken-house*» «un piccolo lui...»  
«...*for mice and rats*» «che goda a cinguettare,  
zi zi» «*Bad country, Ioe, your Italy!*»

L'incomprensione linguistica tra la nonna e la nipote, che si manifesta nel contrasto tra la tenera affettività dell'anziana e le lucide, ma spietate impressioni della bambina, segna nel poemetto pascoliano il punto più drammatico nella lontananza.

L'emigrazione l'ha spalancato proprio nel cuore di ciò che di più sacro concepisce il poeta: la famiglia. A ribadirla provvedono i colloqui di Joe con i compaesani, accorsi per avere notizie dei loro congiunti d'oltre Oceano. Il giovane non è quasi più in grado di parlare la propria lingua di origine e si esprime in un pidgin italo-americano, che a sua volta non risulta molto comprensibile ai contadini della Lucchesia, a causa anche dei riferimenti a oggetti e realtà del tutto sconosciuti.

Venne, sapendo della lor venuta,  
gente, e qualcosa rispondeva a tutti  
*Ioe*, grave: «*Oh yes*, è fiero... vi saluta...

molti bisini, *oh yes*... No, tiene un fruttistendo... *Oh yes*, vende checche, candi, scrima...  
Conta moneta! Può campar coi frutti...

Il baschetto non rende come prima...  
*Yes*, un salone, che ci ha tanti bordi...  
*Yes*, l'ho rivisto nel pigliar la stima...».<sup>1</sup>

A segnare un'ulteriore distanza contribuisce il dialogo tra Ghita, la moglie di Joe, e la nonna. Il tema è la filatura, che in Lucchesia avviene ancora a mano, mentre in America è ormai meccanizzata.

Ghita diceva: «Mamma, a che filate?  
Nessuna fila in Mèrica. Son usi  
d'una volta, del tempo delle fate.  
*Oh yes!* Filare! Assai mi ci confusi  
da bimba. Or c'è la macchina che scocca  
d'un frullo solo centomila fusi.

*Oh yes!* Ben altro che la vostra ròcca!  
E fila unito. E duole poi la vita

<sup>1</sup> Nella Nota a *Italy* è lo stesso Pascoli a chiarire il significato delle espressioni utilizzate: «Molte parole inglesi sono da loro accomodate a italiane: bisini (per *business*) = affari; fruttistendo (per *fruitstand*) = bottega di fruttaiolo; checche (per *cakes*) = paste, pasticci; candi (da *candy*) = canditi; scrima (per *ice-cream*) = gelato di crema; baschetto (per *basquet*) = panierino da metterci le figure; salone (per *saloon*) = trattoria, bettola; bordi (da *board*) = pensioni, abbonati; stima (per *steamer*) = piroscafo».

e ci si sente prosciugar la bocca!»

La mamma allora con le magre dita  
le sue gugliate traeva giù più rare,  
perché ciascuna fosse bella unita.

A conferma di una distanza antropologica che non potrebbe essere maggiore, le fantastiche creature, che l'emigrante ormai modernamente disincantata relega all'espressione metaforica il «tempo delle fate», assumono invece nell'immaginario della nonna una loro ingenua, magica evidenza:

Vedea le fate, le vedea scoccare  
fusi a migliaia, e s'indugiava a lungo  
nel suo cantuccio presso il focolare.

L'impossibilità di comunicare tra i due universi pare senza rimedio. Ma a un certo punto fra nonna e nipote scatta un meccanismo molto pascoliano: quello legato alla misteriosa adesione sentimentale che si consuma all'interno del nucleo familiare. Di colpo ogni distanza è abolita. Ad azionare il meccanismo è l'affiorare di un altro motivo, anch'esso tipicamente pascoliano: quello della morte.

Un giorno che veniva acqua a ruscelli,  
fissò la nonna, e chiese: «Die?» La nonna  
le carezzava i morbidi capelli.

La bimba allora piano per la gonna  
le salì, le si stese sui ginocchi:  
«Die?» «E che t'ho a dir io povera donna?»

La bimba allora chiuse un poco gli occhi:  
«Die! Die!» La nonna sussurrò: «Dormire?»  
«No! No!» La bimba chiuse anche più gli occhi,

s'abbandonò per più che non dormire,  
piegò le mani, sopra il petto: «Die!  
Die! Die!» La nonna balbettò: «Morire!»

«Oh yes! Molly morire in Italy!».

Grazie al legame misterioso dell'amore, di là dall'incomprensione linguistica, la bambina e la nonna hanno visto ricongiungersi i due mondi. Il modo con cui Molly dichiara il suo affetto senza fine è consegnato all'immagine della morte. La memoria corre a *Per sempre*, un testo dei *Canti di Castelvecchio*:

Risposi: «Sei bimba e non sai  
per sempre che voglia dir mai!»  
Rispose: «Non so che vuol dire?  
Per sempre vuol dire Morire...  
Sì: addormentarsi la sera:  
restare così come s'era,  
PER SEMPRE!».

Anche alla rovinosa dispersione dell'emigrazione, che separa le comunità, le famiglie, gli affetti, Pascoli oppone la salvezza del «nido» e del correlativo che la sua esperienza traumatica gli ha associato, la morte, che sottrae il nido alla precarietà del tempo, per consegnarlo alla perfezione dell'eternità. Si ricordi ancora una volta il finale di *L'ora di Barga*.

L'immagine del nido ricompare nella III sezione del secondo canto, dove è letteralmente il nido allestito dal fringuello e dalla cincia. Si ritrova nell'VIII sezione nel nido abbandonato dalle rondini, che, trasparenti proiezioni degli emigranti, in autunno migrano, lasciando accuratamente «il nido solo». E, per quanto non nominato direttamente, si ripresenta nella V sezione, nell'episodio del ritorno delle rondini:

Oh! la lor casa sotto la grondaia,  
non gli par brutta, ben che sia di mota.

Definizione che, sottolineando una volta di più la corrispondenza tra rondini ed emigranti, rinvia specularmente alla casa di chi torna d'oltremare, originariamente presentatasi in tutto il suo squallore, ma redenta proprio da quello stesso amore che ha saputo cancellare la lontananza:

Brutta la casa, sì, ma era aperta,  
o mia figliola nata in oltremare!

Contrariamente a quanto accadde nell'episodio che ispirò il poemetto, a morire in *Italy* è la nonna e non la bambina malata. Pascoli ha voluto modificare la realtà, immaginando una conclusione diversa, in cui si consuma uno scambio simbolico ed è la nonna a morire al posto della nipote. È un estremo atto d'amore («ha la tosse / che avevi tu», X), siglato dalle due sole parole straniere che nonna e nipote hanno scambievolmente imparato: *die* e *morire*.

T'amava, oh! sì! Tu ne imparavi a volo  
qualche parola bella che balbetti:  
essa da te solo quel *die, die* solo!

Quando la nonna muore, la bambina depone accanto a lei la propria bambola. *Doll*, un evidente doppio di Molly, viene adagiata dalla nipote nel suo piccolo letto-giocattolo, accanto a quello grande dove giace la nonna. La bambola attende che anche l'anziana riapra gli occhi nell'immobilità di uno sguardo che non appartiene più né alla vita, né alla morte e che è lo sguardo di quel mondo sganciato dalla contingenza: il nido degli affetti, in cui gli uomini possono ritrovare finalmente la pace.

Lascia lì *Doll*, lasciali accosto i letti,  
piccolo e grande. *Doll* è savia, e tace,  
né dorme: ha gli occhi aperti e par che aspetti

che li apra l'altra, ch'ora dorme in pace.



Il poemetto si chiude con il congedo della bambina che riparte verso l'America. Il ciclo delle traversate oceaniche degli emigranti si rimette in moto. Ma qualcosa è cambiato: Molly ora è anche Maria, attraverso la nonna ha ritrovato le proprie radici, gli affetti familiari hanno vinto ancora una volta.

Claudia Carmina

## Le trame dell'ambizione nell'opera di Federico De Roberto

## 1. Apparizioni dell'ambizioso

«Egoista per istinto, democratico per educazione», Napoleone è descritto da De Roberto nel *Colore del tempo* come il personaggio-araldo dell'«umanità moderna», che con il suo sfrenato individualismo ha deciso le sorti del «secolo agonizzante».<sup>1</sup> L'ambizione, nuova musa della società ottocentesca, trova in lui il suo eroe per eccellenza. Se, come già aveva intuito il giovane Stendhal nella *Vita di Napoleone*, Bonaparte incarna, sul piano della storia, l'immagine del perfetto eroe romanzesco, ambizioso, cinico e dinamico, non stupisce che i protagonisti dei libri di De Roberto agiscano sulla scena narrativa al modo di altrettante, paradossali controfigure del condottiero corso. Questi piccoli Bonaparte di provincia, egoisti per istinto, aristocratici per educazione, condividono con il loro modello reale la smania di successo, riproponendone su scala minore un'analogha brama di usurpazione e di dominio.

Gli ansiosi e mai sazi personaggi del ciclo degli Uzeda, come i loro tanti consimili che, già dal primo Ottocento, affollano le pagine della grande narrativa europea, sono mossi da un desiderio di potere che diventa veicolo e insieme emblema della lotta spietata che regola il mondo. Le loro azioni modellano, senza pause, un'ininterrotta «trama d'ambizione»<sup>2</sup> che si rinnova di romanzo in romanzo. Passione prosastica per eccellenza, che genera infinite trasformazioni e capovolgimenti, l'ambizione produce storie, funziona da molla del racconto. È l'ambizione a spingere sempre avanti il protagonista, garantendo, come sostiene Brooks, che «nessuna azione e nessun incidente si potranno considerare definitivi e conclusi finché non si chiarificano tutti i fini e gli scopi [...], attraverso un pieno successo o una totale rinuncia».<sup>3</sup> L'aspirazione a scalare le gerarchie sociali, ad avere di più, ad accrescere indebitamente il proprio potere su quanti lo circondano fa sì che l'eroe ambizioso si dibatta in uno stato di perenne mobilità e agitazione.

In questa prospettiva, l'ambizione assume il valore di un motivo ricorrente nel romanzo ottocentesco e, al tempo stesso, ne costituisce un elemento costruttivo dell'intreccio. In De Roberto essa si presenta come parte o effetto del più ampio tema dell'egoismo che, riflettendo una condizione storica precisa, restituisce il senso di una modernità dominata dall'individualismo e dalla dialettica darwiniana della lotta per la conservazione della specie.

L'inesausto impulso all'affermazione egoistica di sé è costantemente al centro della sua riflessione: non solo acquista una rilevanza precipua nei romanzi, ma è analiticamente indagato nell'*Amore*, dove il tema portante dell'egoismo viene

<sup>1</sup> F. De Roberto, *Il secolo agonizzante*, in *Il colore del tempo*, Milano-Palermo, Sandron, 1900, p. 16.

<sup>2</sup> P. Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 43.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

declinato in tutte le direzioni e in tutte le sfaccettature possibili. Qui lo scrittore teorizza, in modo completo e pressoché definitivo, la nozione di «egoismo universale», qualificando l'amor proprio come il fondamento di tutte le passioni e come la legge tragica della civiltà. Per De Roberto, la civiltà, nel suo complesso, è infatti basata su un sistema di forze oppostive, sull'urto tra gli egoismi soggettivi che si fronteggiano in un conflitto senza fine. Nel sistema derobertiano, l'egoismo rappresenta, dunque, il «principio della mondanità», introiettato nella realtà storica, legato al potere, alla posizione sociale e all'interesse del singolo individuo. In questo modo, l'ideologia dell'autore rispecchia criticamente alcune delle più rilevanti tendenze di un'epoca in cui si andava imponendo un modello antropologico individualistico. L'ipostasi del progresso, il dinamismo del capitale il cui scopo non è mai il mantenimento dello *status quo* ma la trasformazione incessante, l'egemonia del motivo economico sono assunti a oggetto d'una raffigurazione problematica ed esistenziale, si traducono narrativamente nell'ottica dello smascheramento.

Nel trattato del 1895 l'autore esibisce una dettagliata campionatura degli istinti egoistici («ambizione, cupidigia, avarizia, orgoglio, superbia, ostinatezza, dignità, presunzione»),<sup>4</sup> consegnando al lettore tutta una minuziosa casistica di situazioni narrative, che, a volta a volta, sono sistematicamente sceneggiate nella partitura dei testi inventivi. La sua scrittura disegna quindi una galassia coesa di temi, che cresce per accumulo e per successive stratificazioni, gravitando intorno al nodo che stringe invenzione e riflessione saggistica.

In questo universo compatto, l'egoismo è la miccia che aziona la progressione dell'intreccio romanzesco. Una miccia pronta a minare l'equilibrio stesso della società di fine Ottocento, dove, come si legge nell'articolo *Maupassant e Tolstoj* del 1890, tutto è pronto a incendiarsi, perché «il disagio è da per tutto; in questa tensione di spirito, la ribellione alle leggi naturali, alle condizioni primordiali dell'esistenza fa presto a scoppiare».<sup>5</sup> In una simile congiuntura storica, governata dalla logica economica e dalla reciproca «ostilità fra la democrazia e gli uomini superiori»,<sup>6</sup> per diffondere la fiamma della rivoluzione non c'è più bisogno di un grande condottiero come Napoleone. Basta «uno sciagurato» pronto a lanciare «la bomba sapendo di doverne essere la prima vittima».<sup>7</sup> De Roberto comprende che, nella modernità, soltanto un demone meschino può diventare il genio della distruzione. Con l'aiuto di pochi seguaci «biofobi» e «geoclasti», questi potrà diffondere il verbo incendiario di una «religione della morte». I suoi fedeli si «chiuderanno in luoghi remoti e segreti, a preparare, coi più potenti mezzi della chimica futura, strumenti che, in un piccolo volume, racchiuderanno una forza tremenda» e che, una volta esplosi, faranno «sparire tutti i corpi viventi come con una pedata si farà sparire un insetto».<sup>8</sup> La prospettiva estrema di questa apocalissi globale, che si profila nelle ultime pagine dell'*Imperio*, è però sollecitamente messa da parte, soverchiata dal buon senso di un finale *in minore*.

<sup>4</sup> F. De Roberto, *L'Amore. Fisiologia – Psicologia – Morale*, Milano, Galli, 1895, p. 109.

<sup>5</sup> F. De Roberto, *Maupassant e Tolstoj*, in «Fanfulla della Domenica», 31 agosto 1890.

<sup>6</sup> F. De Roberto, *Psicologia contemporanea*, in «Fanfulla della Domenica», 12 ottobre 1884.

<sup>7</sup> F. De Roberto, *L'Imperio*, in *Romanzi Novelle e Saggi*, a cura di C.A. Madrignani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1984, p. 1374.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 1375-1376.

Giunto alle soglie della negatività assoluta, il narratore torna indietro. I giorni dell'apocalisse non sono ancora arrivati: la disperata previsione di Ranaldi viene formulata troppo presto, in una società che costeggia la rovina, senza affondarvi ancora completamente.

Resta il fatto che l'ipotesi ultima della catastrofe è l'esito più crudele ed appariscente del pessimismo derobertiano, che nell'*Imperio* è portato ad un grado massimo di intensità allucinatoria, attirando il lettore in una specie di delirio. Di norma, però, lo sguardo dell'autore contempla con occhio asciutto e lucido le storture del mondo, il caos della politica, il disordine sociale, la sfrenatezza delle passioni. I suoi personaggi non hanno una statura tragica: pur non presentandosi che raramente come eroi positivi, non raggiungono mai la grandezza demoniaca della malvagità assoluta. A definirli è la loro stessa ambiguità, la capacità camaleontica di sfruttare a proprio vantaggio le situazioni più diverse. Le loro passioni risultano sempre sproporzionate ed eccessive. Sono menzogneri, ossessivi fino al ridicolo e ogni loro ambizione è perseguita con ostinatezza enfatica. Sono quindi votati all'innaturalità e alla parodia. Così gli amori inseguiti da Teresa, tra spasimi in falsetto e fantasticherie sentimentali, sono una parodia dell'amore reale, come parodia della retorica politica sono i discorsi pubblici di Consalvo. Non per il maturare di una convinzione interiore, ma per interesse e per calcolo, Consalvo si appropria delle idee liberali e finge di disfarsi di tutto un sistema di valori: come Julien Sorel del *Rosso e il nero*, anche lui ha il fiuto e l'abilità necessari per «scegliere l'uniforme del suo secolo».<sup>9</sup>

Per questa via, con Consalvo e i suoi consanguinei entra di prepotenza nella letteratura italiana la rappresentazione di quella connotazione affatto moderna della doppiezza e della menzogna sociale che è il trasformismo. Al lettore non è consentito in alcun modo di identificarsi con questi eroi del desiderio, convocati dalla penna dello scrittore per recitare, al modo di attori bugiardi, la spietata e farsesca pantomima dei tempi moderni. Nella dimensione effimera della mondanità, la menzogna è infatti l'unica guida dell'agire sociale: di qui la necessità, per i personaggi, di indossare costantemente la «maschera della finzione, la cappa dell'ipocrisia»,<sup>10</sup> anche correndo il rischio di cedere ad una lusinga di teatralità. Del resto, se il mondo è un teatro, questi aristocratici impazienti non solo vogliono «prendere parte allo spettacolo», ma, come ammette Teresa nell'*Illusione*, si stimano «degni d'avere uno dei primi posti».<sup>11</sup> Un traguardo, questo, che può essere conseguito con relativa agevolezza. E difatti, mentre Julien Sorel e i personaggi della *Commedia umana* sono in fin dei conti dei *parvenus* che tentano faticosamente un'improbabile scalata al successo, viceversa gli aristocratici protagonisti del ciclo derobertiano partono già da una posizione di forza e di privilegio. Anche per questo, a differenza di quanto accade nei romanzi di Balzac e di Stendhal, dinamismo ed egotismo non producono nessuna destabilizzazione delle gerarchie già esistenti, ma paradossalmente contribuiscono a rafforzare la staticità dell'assetto sociale, che viene messo alla prova e poi riconfermato, anche in mancanza di una legittimazione morale.

<sup>9</sup> Stendhal, *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Milano, Garzanti, 1992, p. 330.

<sup>10</sup> F. De Roberto, *La messa di nozze*, Palermo, Sellerio, 1993, p. 31.

<sup>11</sup> F. De Roberto, *L'illusione*, in *Romanzi Novelle e Saggi*, cit., pp. 140-141.

## 2. La tragedia della perseveranza storica

Nell'opera derobertiana la provvidenza non intesse il suo ricamo sui fili della storia, riannodandone tutti gli strappi; né il sogno unitario, una volta divenuto realtà, è in grado di sortire quella palingenesi della «gran sorte nazionale italiana», di cui pure andava fantasticando Carlino Altoviti all'inizio delle sue *Confessioni*.<sup>12</sup> La storia non rivela nessun disegno, né secolare né divino, nessuna linea o parabola che conduca al riscatto e alla redenzione.

In sostanza, dall'orizzonte di De Roberto è bandita quella «torbida volontà di credere»,<sup>13</sup> che, a giudizio di Gramsci, vizia buona parte della letteratura risorgimentale. Al contempo, è anche respinta ogni forma di «nostalgia dell'età eroica»,<sup>14</sup> in controtendenza rispetto all'atteggiamento condiviso da buona parte dei coevi intellettuali italiani, per cui, come osserva Asor Rosa, dopo il Sessanta, la «deprecazione della meschina età presente»<sup>15</sup> si alimenta della memoria idealizzata del Risorgimento. All'opposto, nel ciclo degli Uzeda, come già nell'opera di Verga, la nostalgia della storia ufficiale è soppiantata dallo smascheramento dei processi reali. Radicandosi in una situazione geografica e antropologica precisa, i libri di Capuana, Verga, De Roberto introducono nella convenzionalità della letteratura nazionale il punto di vista contrappuntistico dell'*outsider*, del diverso, della periferia e si configurano come le tessere di un'autobiografia dell'isola che si fa, al contempo, autobiografia critica della nazione.

Con un di più di crudeltà, e di frustrazione, che si affaccia nelle narrazioni di De Roberto. E difatti gli anni di maggiore produttività e di più intenso fervore creativo dello scrittore sono anche gli anni del silenzio di Verga, della crisi di valori e del declino dell'Italia liberale, attraversata da gravissime tensioni istituzionali e sociali. Quando De Roberto comincia a stendere il ciclo degli Uzeda, il momento epico della lotta unitaria si è chiuso da tempo: alla stagione della rivoluzione, dell'entusiasmo e del conflitto ha fatto seguito l'inerzia prosaica della normalizzazione. All'eroismo risorgimentale è subentrata la pratica mediocre e spesso deludente del governo dell'Italia unita.

È proprio in questo tumultuoso periodo di transizione, nel cortocircuito di rivoluzione e restaurazione, che gli Uzeda conquistano la scena romanzesca, destreggiandosi abilmente tra vecchio e nuovo. In quanto aristocratici, essi sono legati ai valori di una società oramai al tramonto: per conseguire una vantaggiosa collocazione in un contesto che si è trasformato, dovranno far mostra di tradire e rinnegare i principi del vecchio ordine. Chi resta scopertamente fedele all'antico, come fanno donna Ferdinanda e don Eugenio, non sopravvive alla propria epoca; viceversa, solo adeguando l'apparenza al mutare delle circostanze e aggiornando all'occorrenza l'immagine di sé, l'eroe ambizioso, astuto e camaleontico, può aspirare all'approvazione collettiva e al successo.

<sup>12</sup> I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, a cura di M. Gorra, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1981, p. 5.

<sup>13</sup> A. Gramsci, *Quaderno 19. Risorgimento italiano*, a cura di C. Vivanti, Torino, Einaudi, 1977, p. 38.

<sup>14</sup> A. Asor Rosa, *La cultura*, in AA.VV., *Dall'Unità a oggi*, in *Storia d'Italia*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1974, p. 823.

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

Pertanto, se nei *Viceré* il principe Consalvo e gli altri esponenti dell'*ancien régime* perpetuano con tanta efficacia il loro dominio, ciò si deve in buona parte alla loro duttilità nell'adattarsi e nel rinnovarsi in modo del tutto esteriore, senza compromettere per questo il proprio *status* sociale. D'altro canto, la spregiudicata politica di adattamento portata avanti dalla vecchia *élite* degli Uzeda è agevolata dal sottinteso favore e dall'ansia di cooptazione di cui, a sua volta, dà prova la nascente borghesia meridionale. In quest'ottica, il personaggio di Benedetto Giuliente dei *Viceré* rappresenta il prototipo esemplare di tutto un ceto sociale ossequioso che s'inchina al prestigio del sangue e della casta, arrabattandosi per essere ammesso tra le fila di un ozioso *establishment* in dissoluzione. Così facendo, l'autore dipinge un quadro asfittico della società del tempo, segnalando la sostanziale continuità delle strutture e delle classi di potere. Ad emergere è l'immagine di una civiltà statica, in cui, seppure in forme diverse e più perverse, la nobiltà feudale continua a promuovere il proprio tornaconto, esercitando una tenace supremazia in campo non soltanto economico e sociale, ma anche politico.

Non il progresso, ma la contraddittorietà della storia è, per De Roberto, l'essenza del presente. L'umanità descritta nei suoi libri è lacerata da una lotta senza scopo né esito, dove a predominare è il più forte. Salvo che, nella rilettura derobertiana di Darwin, il più forte è sempre il più egoista.

La rappresentazione della tragedia della perseveranza storica e dell'immobilismo convulso dell'universo sociale ha più di una ripercussione sul piano narrativo. Si assiste ad uno svuotamento di senso del destino del personaggio romanzesco. La scalata al successo dei protagonisti di De Roberto non ha nulla dell'epicità del *Mastro don Gesualdo*, benché *I Viceré* prendano le mosse proprio dal romanzo verghiano, perfino iniziando dove quello s'interrompeva, con i servi di palazzo che commentano la morte del padrone – della padrona, nel caso del romanzo del '94. Qui l'epopea della roba lascia il passo all'epica abietta dell'arrivismo, che, nella sua frivola meschinità, è però inarrestabile. Mentre, nella conclusione del *Mastro don Gesualdo*, la morte solitaria del protagonista suggella tutta l'insensatezza della pulsione al possesso e all'accumulo, mettendo a nudo di riflesso l'insensatezza di un intero sistema ideologico, viceversa per i personaggi di De Roberto, più simili in questo al Duroy di Maupassant, non esiste sconfitta né esitazione. Come il protagonista di *Bel-Ami*, nella sua ricerca del successo Consalvo non conosce il fallimento e lo scacco esistenziale ma, al contrario, nel finale dei *Viceré*, con la conquista del mandato parlamentare, la sua ascesa ottiene una definitiva consacrazione sociale. Inoltre, se Gesualdo vive dolorosamente il divorzio tra sentimenti e successo, nel mondo degli Uzeda viene a cadere ogni distinzione tra la sfera del privato e quella pubblica degli affari. L'una e l'altra sono egualmente inquinate dalla menzogna e dall'egoismo. Non c'è spazio per una dimensione spirituale autentica: una gretta, materiale smania di potere spinge l'agire umano in una corsa affannosa e senza soste, in una girandola turbinosa di sopraffazione e di abusi. L'ostinazione eroica che fa di Gesualdo un personaggio faustiano, tale da grandeggiare sulla scena romanzesca, si ribalta quindi nella ostinatezza grottesca degli Uzeda, il cui egoismo, il più delle volte, è destituito di ogni giustificazione etica e persino di ogni valore strumentale e si manifesta in un tripudio

gratuito di fissazioni assurde e ridicole, di manie ossessive, nella bizzarria e nel capriccio. Ognuno è solo, nessuno sa comprendere l'altro; la vita associata è non cementata dalla solidarietà né dal dialogo tra gli uomini, ma è il prodotto di odio, stoltezza, sospetto e vanità. Questa solitudine, svuotata di ogni grandezza, è strettamente connessa all'ossessione del potere.

### 3. La grande città come palcoscenico permanente

In questo orizzonte saturo di stupidità e di violenza si spezza ogni corrispondenza tra l'uomo e il paesaggio naturale. La scena romanzesca si trasferisce dalla provincia alla città. I paesaggi rurali e preindustriali dei soggetti di Verga e Capuana sono messi da parte, mentre il paesaggio artificiale della città guadagna il primo piano, contrapponendosi alle forme di una natura oramai perduta e inaccessibile. A partire dall'*Ermanno Reali*, ambientato tra Parigi e Palermo, tutti i protagonisti dei romanzi di De Roberto si muovono tra le quinte cittadine come in un palcoscenico permanente. Da Teresa dell'*Illusione* a Raimondo Uzeda, da Consalvo a Ranaldi, tutti si lasciano allettare dal fascino sofisticato e perverso della grande città. Il susseguirsi vorticoso di incontri, «passeggiate, visite, teatri, inviti»,<sup>16</sup> il luccichio variopinto delle carrozze e delle vetrine, gli scenari sempre cangianti: con le sue lusinghe, con i suoi continui *choc*, la frenesia della vita cittadina irretisce e blandisce la sensibilità, senza lasciare spazio alla riflessione e alla rielaborazione.<sup>17</sup> La ripetitività stessa di questi *choc* prodotti in serie ha però qualcosa di automatico e di uniforme: nella società dell'apparire, alla fine, tutto si rivela sempre uguale perché tutto è finzione. L'inautenticità della vita moderna entra così nella sua opera attraverso la rappresentazione di una città popolata di simulazioni e imposture. La città di De Roberto non è la metropoli delle classi lavoratrici rappresentata da Zola. Lo spazio urbano perimetrato dalla sua penna ospita piuttosto la recita perpetua dei salotti dell'alta società, dove ogni persona si trasforma in personaggio e indossa una maschera ipocrita, dove, in luogo del conflitto tra le classi, vige la lotta selvaggia di tutti contro tutti. E tuttavia, pur concentrando di preferenza l'attenzione sui ceti dominanti, lo scrittore ha un'acuta percezione della nuova realtà rappresentata dalla folla cittadina, alla cui analisi, negli stessi anni, Gustave Le Bon dedicava il fortunatissimo saggio di impianto positivista *Psicologia delle masse*.<sup>18</sup> La massa protagonista delle grandi scene collettive dei *Viceré* è una moltitudine docile, rassegnata e manovrabile, che, come dimostra l'episodio del comizio di Consalvo, risponde meccanicamente alla persuasione della cattiva retorica e diventa uno strumento formidabile nelle mani di chi ne sa sfruttare ai propri fini l'eccitabilità. Solo nell'*Imperio* la folla acquista un carattere perturbante ed è riportata per la prima volta ad una dimensione di lotta di classe. Nel settimo capitolo del romanzo, il lettore

<sup>16</sup> F. De Roberto, *L'illusione*, cit., p. 43.

<sup>17</sup> Sull'esperienza dello *choc* nella città moderna, cfr. W. Benjamin, *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 127-154.

<sup>18</sup> G. Le Bon, *Psicologia delle masse* [1895], Milano, Mondadori, 1980.

assiste ad un nuovo comizio di Consalvo. Questi, una volta trasferitosi a Roma, abbandona le posizioni democratiche e, su invito delle forze conservatrici, accetta di tenere in teatro una conferenza contro il socialismo. Mentre il suo discorso suscita la complice approvazione dell'«uditorio amico», delle «signore eleganti venute col ventaglio e l'occhialetto come alla commedia», l'oratore sente gravare su di sé gli sguardi scuri degli operai, stretti nella galleria, «intenti a guardare silenziosamente su nella platea e sulla scena»: <sup>19</sup> è la massa silente dei diseredati, il cui malessere preme per erompere e per scoppiare. All'occorrenza, però, perfino l'astio della folla può convertirsi in una eccezionale arma politica da strumentalizzare con machiavellico opportunismo. All'uscita dal teatro Consalvo è aggredito da uno squilibrato. La ferita e il clamore suscitato dall'attentato gli permettono di ingraziarsi il favore dell'opinione pubblica e di accrescere a dismisura il suo prestigio, accelerando, di fatto, la corsa alla conquista del ministero degli Interni:

Egli si guardò intorno con un sorriso interiore: da quel giorno era cominciata propriamente la sua fortuna. Senza l'attentato, senza la ferita, quanti anni ancora avrebbe vegetato, prima di ottenere un posto di sottosegretario in qualche Ministero di terz'ordine? In meno di tre mesi la stiletta di un pazzo lo sbalzava a ministro dell'Interno, a Vice Presidente del Consiglio, quasi Viceré come i suoi maggiori! Egli ringraziava in cuor suo il pazzo. <sup>20</sup>

Non è poi un caso che il comizio romano di Consalvo si svolga all'interno di un teatro. E difatti, più degli altri, due luoghi dalla forte valenza emblematica rendono manifesta la menzogna della relazioni sociali: il teatro e l'aula parlamentare. Nelle prime pagine dell'*Illusione*, Teresa adolescente assiste alla rappresentazione dei *Puritani* e del *Roberto Devereux*, messi in scena rispettivamente al Bellini di Palermo e al Vittorio Emanuele di Messina: questa esperienza patetica la lascia estasiata e commossa. A suscitare il suo entusiasmo, però, non è tanto ciò che accade sulla scena, quanto lo spettacolo che si recita sui palchi e nella platea, dove è tutto un apparire e un scomparire di figure eleganti, uno sfolgorio di abiti, belletti e gioielli. L'episodio ha la forza di un apologo allegorico che illustra l'incongruenza tra la realtà e l'illusione della realtà, segnalando l'inversione di verità e finzione e, al contempo, alludendo al motivo della frode della letteratura, poi pienamente sviluppato nel resto del romanzo. Nulla è ciò che sembra: nella confusione di realtà e artificio, il mondo perde la sua consistenza e diventa teatro, mentre si allarga una frattura incolmabile tra le cose e i loro significati. L'*incipit* dell'*Imperio* ci introduce invece di punto in bianco nel mondo falso e abbagliante della politica. Attraverso lo sguardo ingenuo e frastornato di Ranaldi, De Roberto ci fa assistere dall'alto della tribuna alla seduta parlamentare del 19 marzo 1883. Sotto è tutto un brulicare di voci; tra i banchi, si agita la folla chiassosa e intrigante dei parlamentari, riuniti insieme in quello che dovrebbe essere il «tempio dove convenivano i fedeli al culto della patria e dove se ne celebravano i riti». <sup>21</sup> Ben presto, però, anche ad un provinciale pieno d'illusioni come Ranaldi, il Parlamento non manca di rivelarsi per ciò che realmente è: un teatro di menzogne e dissimulazioni.

<sup>19</sup> F. De Roberto, *L'Imperio*, cit., pp. 1339-1340.

<sup>20</sup> Ivi, p. 1332.

<sup>21</sup> Ivi, p. 1108.



Appoggiatosi al muro vetusto della tribuna, Ranaldi si accorge «che la grave colonna sorreggente l'arco solenne era di legno foderato di cartone».<sup>22</sup> È quasi un'epifania. Il protagonista, e il lettore con lui, adesso sono avvertiti: la politica non è altro che una rappresentazione mondana, una farsa allestita sulle quinte di cartapesta di Montecitorio. Intanto, nell'aula sottostante si consuma la fine delle idealità risorgimentali: per scongiurare la crisi di governo, la Sinistra si accorda con la Destra. «Gli strenui campioni di opposti ideali si trovavano poi insieme»,<sup>23</sup> chiosa l'autore: è l'inizio dell'epoca del trasformismo. Questa è la vera tragedia che De Roberto vuole rappresentare: la tragedia degli inganni della politica, che, a sua volta, rispecchia il dramma di una modernità orfana di senso.

Per tratteggiare questa realtà mendace e deludente, di nuovo, l'autore si serve di un'allegoria perturbante. Il particolare apparentemente irrilevante della colonna posticcia fa subito balzare in evidenza la percezione angosciosa, allarmante del vuoto che si allarga tra la richiesta di significato, da cui è ancora animata la ricerca di Ranaldi e dello stesso De Roberto, e il silenzio opaco del mondo. Così, se già nel *Mastro don Gesualdo*, com'è stato rilevato da Masiello e Luperini,<sup>24</sup> la rappresentazione del paesaggio aspro e infuocato apre una fenditura nella trama rigorosamente realistica del discorso e rinvia al destino di morte del protagonista, analogamente anche i luoghi derobertiani si caricano di una plusvalenza allegorica che spalanca uno squarcio vertiginoso sulla disarmonia del vivere. Nelle sue opere, come in quelle di Verga, mancano le estese, articolate descrizioni d'ambiente che Zola preparava accuratamente, accumulando una sovrabbondanza di materiale documentario nei suoi *Carnets*. Viceversa, la parsimonia di De Roberto è massima: più che da una ricostruzione organica e minuziosa, la consistenza dei luoghi affiora per lampi, per dettagli autonomi che, disarticolati e ingigantiti, aggettano dal quadro d'insieme, assumendo un rilievo sproporzionato e inquietante. La descrizione è riassorbita nella narrazione, mentre lo scenario non solo fa da sfondo all'azione dei personaggi, ma agisce a sua volta: l'immissione di un solo elemento eloquente, isolato dal contesto, è sufficiente a mettere in questione la circostanza narrata, denunciandone l'incongruità. Proprio per la sua intima incongruità, la tragedia del vivere è costretta a involvere fatalmente in farsa, a risolversi nel grottesco di una «buffa commedia». Una «commedia» che, per di più, come si legge nella *Morte dell'amore*, rischia di «finire tra le fischiate della platea».<sup>25</sup> Gli stessi personaggi, infatti, hanno coscienza della propria inautenticità, si guardano recitare sulla scena sociale, sino a percepire «acutamente l'umorismo dello spettacolo».<sup>26</sup> L'umorismo subentra nel momento in cui i personaggi si accorgono di vivere in modo consapevolmente sdoppiato la propria

<sup>22</sup> Ivi, p. 1117.

<sup>23</sup> Ivi, p. 1161.

<sup>24</sup> Cfr. V. Masiello, *La chiave simbolica del 'Mastro don Gesualdo'*, in Aa.Vv., *Il centenario del 'Mastro don Gesualdo'*, Atti del Congresso Internazionale di Studi (Catania, 15-18 marzo 1889), Catania, Fondazione Verga, 1991, pp. 81-99; si rileggano anche i capitoli *Gli incontri di Gesualdo*, *Un tema: il viaggio, la morte, L'allegoria di Gesualdo*, in R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

<sup>25</sup> F. De Roberto, *La morte dell'amore*, a cura di M. D'Onofrio, Roma, Salerno editrice, 1994, p. 69.

<sup>26</sup> Ivi, p. 101.

esperienza, mentre, di riflesso, la narrazione perde la sua fluidità e si avvolge su se stessa, diventando meta-narrazione:

– Sei capace di riconoscere la verità? – Che cosa vuoi dirmi? – proruppe egli ancora. – Che recito? Che recitiamo entrambi? Che recitano tutti? Che l’amore nostro, che tutto l’amore è una finzione, che tutta la vita è un inganno? Grazie. Lo so.<sup>27</sup>

Non solo, com’è detto a chiare lettere in questo scambio di battute della *Messa di nozze*, l’amore si degrada in una patetica «finzione», ma persino la morte violenta e l’evento potenzialmente drammatico dell’omicidio di *Spasimo* si trasformano in uno «spettacolo», in un «gioco» di società che accende la «curiosità malsana» e il voyeurismo della «cupida folla», sollecitata dalla «stranezza del caso» e dalla «qualità dei personaggi».<sup>28</sup> Di pari passo, la compattezza stessa dell’individuo tende a disgregarsi, a sfaldarsi, insidiata dalla folla di innumerevoli io che si dibatte nell’apparenza monodica del singolo:

«Nulla di più umano che la contraddizione e l’assurdo». «Io sento dentro di me dieci, cento donne diverse, una moltitudine di esseri ciascuno dei quali vorrebbe operare a sua guisa. E il più strano è che tutte costoro non parlano già ad una per volta, ma insieme, interrompendosi, contraddicendosi, confondendosi tumultuosamente».<sup>29</sup>

Dagli *exempla* spinosi e analitici della *Morte dell’amore* alla concezione pirandelliana della vita come «fantocciata» il passo è breve. Mettendo in risalto l’artificio, la sospensione dei significati, la contraddizione, la compresenza dei contrari, la coesistenza di verità e teatro, De Roberto precorre per certi versi il relativismo e l’allegorismo di Pirandello. Sotto il pungolo del rovello raziocinante la sua scrittura romanzesca s’inarca verso approdi saggistici e insieme espressionisti, esita nella complessità impura di quel «realismo analitico»<sup>30</sup> che, per Tedesco, si colloca su una verticale già tutta novecentesca. La lettura di Tedesco, ripresa e sviluppata, tra gli altri, anche da Di Grado, ha il merito di emancipare l’autore dei *Viceré* dal peso dell’ipoteca verista, pur non sottovalutando l’incidenza del magistero di Verga e Capuana. *Dentro* e già *oltre* il verismo, quella di De Roberto è un’«arte di transizione», che prelude ai nuovi sviluppi della migliore narrativa novecentesca.<sup>31</sup>

4. L’egoismo come principio costruttivo dell’intreccio: la ressa della voci e dei punti di vista

Il tratto più appariscente della scrittura di De Roberto è la sua inesausta tensione sperimentale. Di libro in libro lo stile e le tecniche narrative si rinnovano, in un calcolato eclettismo dei metodi, nell’oscillazione di verismo e psicologismo. Ogni

<sup>27</sup> F. De Roberto, *La messa di nozze*, cit., p. 77.

<sup>28</sup> F. De Roberto, *Spasimo*, a cura di Giuseppe Traina, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2006, p. 221.

<sup>29</sup> F. De Roberto, *La morte dell’amore*, cit., p. 67.

<sup>30</sup> N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 12 e *passim*.

<sup>31</sup> «Il cerebralismo e il criticismo di tanta parte della letteratura italiana del Novecento non è stato tenuto a battesimo da Luigi Pirandello, ma da Federico De Roberto», avverte ancora Tedesco, «anche se l’agrigentino vi ha impresso orme più sicure e profonde» (ivi, p. 18).

opera si propone come la tappa diversa di un percorso frastagliato che si snoda per gradi nel tempo, ricco di svolte, di inversioni, di ritorni. Il pendolarismo delle forme è però bilanciato dalla coerenza dei temi. La narrazione è infatti condannata a ripetere incessantemente motivi ed idee, destinata a sviscerare e ad approfondire le medesime circostanze, in un progressivo sforzo di chiarificazione e di cognizione dei più dolenti, irrisolti nodi del vivere. Al centro di questa ricerca è l'analisi della società e delle sue contraddizioni. Se i rapporti umani sono immancabilmente minati da un egoismo innato, le dinamiche sociali della modernità contribuiscono ad alimentare ulteriormente l'ambizione e l'eccesso di amor proprio. Nessuno è senza colpa: anche i personaggi dichiaratamente autobiografici, come Ranaldi, Verod o Ludovico, sono travati dal vizio dell'egoismo, che in ciascuno si manifesta in modo diverso e diversamente esibito.

Tuttavia l'egoismo non solo rappresenta un tema privilegiato, ma funziona anche da principio costruttivo della narrazione. Laddove non può sovvertire l'ordine sociale, il desiderio di imporsi e di primeggiare scompagina infatti l'ordine narrativo. Le trame derobertiane si disegnano quindi come delle interminabili sequenze di atti d'arbitrio. È tutto un succedersi di primi piani e di episodi staccati, un susseguirsi incalzante di fatti abnormi e di inopinati rovesciamenti. In questa prospettiva, le repentine conversioni dei personaggi, che, senza timore di essere sorpresi in contraddizione, modificano di punto in bianco giudizi e atteggiamenti, costituiscono in modo piuttosto evidente l'esempio più estremo degli sbalzi e delle discontinuità della narrazione. L'inattesa redenzione finale di Teresa nell'*Illusione*; le riappacificazioni fulminee e le liti, altrettanto fulminee, che esplodono tra gli Uzeda; gli strategici cambi di fronte che scandiscono, tra le altre, la parabola di Don Blasco e la carriera politica di Consalvo: queste trasformazioni sono così estemporanee e imprevedibili, da apparire a prima vista demotivate. Al contempo, anche i giudizi espressi dai personaggi sono inaffidabili, incostanti e relativi, perché hanno come unico fondamento il movente egoistico, l'«*interesse del momento*».<sup>32</sup> Così, ogniqualvolta si modificano i rapporti di forza tra le parti, in ossequio allo spirito dei tempi, l'eroe romanzesco cambia valori ed opinioni, innescando un vistoso rovesciamento della trama.

Questo moltiplicarsi dei colpi di scena produce un effetto inatteso: le svolte più ardite e i sussulti dell'intreccio perdono ogni efficacia drammatica e finiscono col diventare episodi consueti in una narrazione avvolgente e uniforme, segmenti spezzati di una geometria iterativa.<sup>33</sup> La varietà di superficie è il mezzo cui l'autore ricorre per ribadire ossessivamente l'unicità tematica dell'ispirazione narrativa, per cui i singoli episodi risultano assolutamente congruenti ad una linea di coerenza complessiva, sono tessere diverse di un unico mosaico, eccezionalmente ricco e sfaccettato.

Paradossalmente, al di là dei capovolgimenti e delle metamorfosi che gli impediscono di restituire un'immagine di sé che sia davvero definitiva, il personaggio ambizioso

<sup>32</sup> «Un motivo egoistico, il nostro *interesse del momento*, ci detta questi giudizi diametralmente opposti, sui quali sono fondati la fede e la sfiducia, l'ottimismo e il pessimismo» (F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 12).

<sup>33</sup> A questo proposito Madrignani sostiene che la narrativa derobertiana è regolata dai principi di una «poetica dell'«insistere»» (C.A. Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, Bari, De Donato, 1972, p. 114).

resta sempre fedele a se stesso. A renderne stabile l'identità sono i suoi stessi vizi. Nel mutare delle circostanze, infatti, sussiste un solo elemento che permane inalterato a garanzia dell'individualità: si tratta, come ci ricorda lo stesso De Roberto nell'*Amore*, dell'«istinto sempre desto ed urlante: l'*istinto dell'essere e del benessere personale*».<sup>34</sup> Il problema, però, sta nel fatto che l'identità coincide interamente con la devianza: solo perseverando nella devianza, il personaggio può affermare il proprio diritto ad esistere nell'universo romanzesco. Quando Teresa, nell'*Illusione*, si affranca dagli amori fittizi, quando Ranaldi sceglie la normalità del matrimonio, quando in *Spasimo Zakunin*, pentito, confessa e Verod lo perdona inopinatamente, la trama delle ambizioni si arresta e il racconto è destinato a interrompersi. In questi casi, si ha l'impressione che la prospettiva convenzionale della reintegrazione, del ritorno all'ordine costituisca una soluzione di compromesso: sul finale grava il sospetto di conformismo e di artificio, che infatti buona parte della critica gli ha in genere attribuito.

Più radicale e sovversiva è invece la scelta operata nella conclusione dei *Viceré*, dove De Roberto porta fino in fondo la malafede del personaggio: alla fine, Consalvo trionfa proprio in virtù della sua ipocrisia. L'egoismo, il calcolo, l'interesse gli assicurano quel successo che è negato a chi non comprende le regole delle società e non le sa manipolare a suo vantaggio. Non l'egoismo, che è un dato di realtà, ma l'illusione condanna l'eroe allo scacco della mediocrità. Nei *Viceré*, che in prima battuta l'autore pensa di intitolare appunto *Realtà*,<sup>35</sup> accade proprio ciò che in un romanzo tradizionale non si pensava che potesse accadere: il finale perturbante, che a ben vedere è l'unico interamente coerente, segnala una discrasia tra essere e dover essere, tra il giudizio di valore, condiviso dal lettore e dall'autore, concordi nel condannare l'immoralità del personaggio, e la constatazione dell'iniquità del mondo, in cui l'egoismo non solo dilaga ma viene anche premiato. La formidabile affermazione di Consalvo dimostra che la realtà funziona secondo i principi di una logica feroce e violenta, priva di qualsiasi eticità.

L'idea del procedere teleologico della storia va in pezzi. Il progresso si rivela un'illusione, una costruzione fittizia; peggio ancora, una finzione pernicioso, perché, producendo l'impressione di un'instabilità sociale, finisce col fomentare la lotta e la prevaricazione.

D'altra parte, la narrazione resta potenzialmente aperta: l'ambizione illecita di Consalvo si proietta in avanti, in una corsa interminabile e luciferina. Non è data nessuna meta che possa appagare il suo desiderio insaziabile. Di conseguenza, anche dopo che il romanzo si chiude, la sua vicenda è destinata ad ulteriori sviluppi: il principe-deputato ricompare di lì a poco tra i banchi parlamentari nell'*Imperio*, mentre riprende la sua implacabile ascesa politica nella capitale dell'intrigo. Infine la parabola del personaggio in moto perpetuo si arresta senza preavviso, prima di raggiungere un definitivo punto d'approdo. A provocare questa repentina interruzione non è tanto

<sup>34</sup> F. De Roberto, *L'Amore*, cit., p. 340.

<sup>35</sup> Nel marzo del 1891, l'autore comunica all'amico Di Giorgi: «Ho cominciato un nuovo romanzo da fare il paio con *L'illusione* e che dovrebbe intitolarsi *Realtà*» (cfr. *Lettere inedite di Federico De Roberto a Ferdinando Di Giorgi*, pubblicate in appendice al volume di A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Catania, Giannotta, 1974, e in un primo tempo edite a cura dello stesso Navarria nel fascicolo dell'agosto del '63 dell'«Osservatore politico letterario»).

l'esaurirsi della vitalità della vicenda, quanto la sopravvenuta stanchezza e la frustrazione del narratore, che, mano a mano, perde la vena creativa mentre matura in lui la consapevolezza di essere un vinto della storia. De Roberto sconta in prima persona la crisi di ruolo dell'intellettuale in una società oramai massificata, governata dalle leggi del mercato, dove l'artista, quando non si piega alle leggi del mercato, resta tagliato fuori dai meccanismi produttivi, è destinato all'insuccesso e viene spinto ai margini del sistema produttivo.

Le ragioni di questo insuccesso sono molte. La diffidenza del pubblico e di buona parte della critica coeva è in buona parte motivata dalla perentorietà con cui i romanzi derobertiani ne disattendono ogni più vibrante aspettativa ideologica. Nel mondo di De Roberto non c'è redenzione: il suo pensiero, erede del lucido materialismo di Leopardi e del disincanto di Verga, rinnega ogni fede e ogni ottimismo. Inoltre, nelle sue opere non c'è un'angolazione privilegiata da cui guardare alla verità dei fatti: le interpretazioni della realtà risultano, al tempo stesso, virtualmente inesauribili e inevitabilmente parziali. Giocoforza, l'accumulazione di prospettive divergenti, che entrano in attrito tra loro, produce un livellamento dei piani stilistici, con effetti di smitizzazione, parodia e smascheramento delle ideologie imperanti. Sicché, in ultima analisi, come ha mostrato Lotman a proposito dell'*Evgenij Onegin* di Puškin, anche qui «la relatività di ogni sistema linguistico particolare [...] porta al sorgere dell'ironia».<sup>36</sup> Interponendo tra sé e l'opera il diaframma dell'ironia, De Roberto rimarca il suo distacco dalla materia narrata, con il risultato di disorientare il lettore, lasciandolo in balia delle inesauribili ambivalenze del testo.<sup>37</sup> In parte, la potenza espressiva dei romanzi del ciclo degli Uzeda deriva proprio dalla scelta deliberata di non sciogliere del tutto questa ambiguità.

L'urto tra gli egoismi dei singoli, che si fronteggiano e si scontrano sul palcoscenico del romanzo, traccia un sistema di opposizioni simmetriche che definisce una sorta di campo di forze. Allo stesso tempo, la «legge di battaglia», che governa il vivere sociale, ha un corrispettivo formale nelle conflittualità linguistiche e stilistiche calibrate nell'impietoso oggettivismo del racconto, perché, se l'egoismo è il grande tema della scrittura derobertiana, la deformazione espressionista ne incarna la più vistosa risultanza formale.<sup>38</sup> Pertanto, nei *Viceré*, dove la sperimentazione è più organica e matura, la compresenza di punti di vista molteplici e di linguaggi discordanti non promuove il dialogo, come invece, a giudizio di Bachtin, accade nelle opere di Dostoevskij.<sup>39</sup> La polifonia derobertiana non dà luogo ad una dialettica democratica che si armonizza in una superiore unità: all'opposto, ci restituisce il senso di un

<sup>36</sup> J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia 1976, p. 138.

<sup>37</sup> A questo riguardo, si veda quanto scrive Spinazzola, secondo cui l'opera derobertiana propone ai lettori «una verità di difficile accesso: non solo rende arduo il compito di afferrarla, ma procura di disorientare chi si affidi troppo ingenuamente alla lettera del testo» (*La provocazione mancata dei Viceré*, in *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 65). Ad analoghe conclusioni giunge tra gli altri anche Madrignani, che sottolinea come l'autore conduca «alle estreme conseguenze il processo di impersonalità narrativa fino a recidere ogni forma di complicità retorica con la sua opera e i suoi lettori», costretti a rinunciare «alle soddisfazioni ideologiche tipiche dei romanzi d'intreccio» (*Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto. Saggio su ideologia e tecniche narrative*, cit., p. 113).

<sup>38</sup> Su questo punto, cfr. N. Tedesco, *La norma del negativo. De Roberto e il realismo analitico*, cit., p. 111.

<sup>39</sup> Si rilegga quanto scrive Bachtin a proposito della polifonia e dei suoi esiti dialogici in *Il romanzo polifonico di Dostoevskij*, in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 11-63.

contrasto irriducibile, dove le singole voci cercano di sopraffarsi a vicenda. Così facendo, l'autore acuisce al massimo la percezione delle fratture e delle contraddizioni della storia.

Di conseguenza, quanto più si allargano le ferite della storia, tanto più la pratica plurilinguista si approfondisce, fino a deflagrare nella novella *La Paura*, dove la molteplicità discorde dei dialetti, che entrano in collisione tra loro, trasforma l'universo della trincea in una babele di lingue. Questo racconto chiude emblematicamente la parabola di De Roberto: qui l'autore dà voce per l'ultima volta all'«ostinato istinto di conservazione», all'implacabile impulso naturale dell'uomo che «vuol vivere per vivere, e non ode altra voce fuorché quella dell'*egoistico istinto di salute*». <sup>40</sup> Un egoistico «istinto di conservazione individuale» spinge i soldati alla ribellione, sbugiarda la mendacia insita in ogni eroica eloquenza, in ogni consegna pedagogica, mentre la rappresentazione cruenta e demistificante della vita in trincea finisce per contrapporre all'etica della guerra la mostruosità di una guerra senza etica.

---

<sup>40</sup> L'espressione è tratta dal saggio *L'Amore*, cit., p. 400.

Daniela Carmosino

## Fantasticheria ed epifania nella novella verghiana *Il bastione di Monforte*

La collocazione che Verga stabilisce per la novella *Il Bastione di Monforte*,<sup>1</sup> proprio in apertura della raccolta d'ambientazione milanese *Per le vie* (1883),<sup>2</sup> già basterebbe a indicarne la programmaticità e la rilevanza.

Eppure, rispetto ad altre novelle che altrove ne condividono la posizione di *ouverture*, questa assume particolare interesse perché, scavalcando il perimetro della raccolta stessa, pare configurarsi come silloge esplicativa delle principali istanze del progetto artistico verghiano, in particolare della fantasticheria, ma anche suggerire certe soluzioni anticipate nella novella *Fantasticheria*<sup>3</sup> e realizzate nella produzione rusticana. Ma c'è di più: *Il Bastione* esibisce anche una sperimentazione di alcuni temi, alcune strategie rappresentative che, pur derivando in parte dall'Ottocento tardo-romantico e poi dal Naturalismo, caratterizzeranno la letteratura di primo Novecento. *Il Bastione* – come poi l'intera raccolta – ci offre subito una rapida carrellata di quadretti di vita cittadina, di quella Milano proto-industriale, «Babilonia più babilonia della vera»,<sup>4</sup> in cui Verga assisterà al tramonto del secolo.

Attraverso il varco d'una finestra – *topos*<sup>5</sup> già ben attestato nel Naturalismo e che perdura nel Novecento – lo sguardo del narratore, sguardo solitario, appartato, fisicamente distante, s'inoltra nella boscaglia che lambisce la città; di lì, poi, nei meandri della città stessa, in un rapido trascorrer dell'occhio, che ora incornicia lo spazio ben più del limite della finestra, con un movimento continuo dal basso verso l'alto, da vicoli e piazze alle fronde degli alberi e agli squarci d'azzurro, dal vetturino al borghese.

Un primo spunto di riflessione sulle strategie di rappresentazione verghiane ce l'offrono due citazioni:

[...] i castagni d'India del viale, verdi sotto l'azzurro immenso – con tutte le tinte verdi della vasta campagna (p. 417).

E, poche pagine oltre:

[...] alberi che le sono passati dinanzi agli occhi con mille gradazioni di tinte nelle desolate ore d'attesa (p. 419).

<sup>1</sup> G. Verga, *Il Bastione di Monforte*, «Fanfulla della domenica», 20 maggio 1883, poi nella raccolta di novelle *Per le vie* che esce nel 1883 per l'editore Treves di Milano. Ora in Id., *Tutte le novelle*, a c. di G. Carnazzi, Milano, BUR, 1995.

<sup>2</sup> Si fa qui riferimento all'edizione sopra citata.

<sup>3</sup> G. Verga, *Fantasticheria*, in Id., *Tutte le novelle*, cit. p. 123.

<sup>4</sup> Lettera datata Milano, 13 marzo 1874, in G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 30.

<sup>5</sup> Cfr. anche R. M. Monastra, *Le finestre di Verga e altri saggi tra Otto e Novecento*, Bonanno, Acireale-Roma, 2008.

È evidente come Verga insista, nel quadro che va disegnando, sulle «mille tinte», sulle diverse gradazioni di un colore che nell'immagine, a prima vista, sembrerebbe uniforme. A questi due esempi potrebbero poi far seguito altre pennellate impressioniste con cui Verga tenta di render giustizia, sulla pagina, ai cangianti giochi di luci e ombre, pur nell'apparente monocromia: «l'ombre mobili delle fronde giuocano sul biondo dei capelli» (p. 417), e ancora: «le foglioline si agitano fra di loro, con un tremolio fresco d'ombre e di luce» (p. 418). Pare di trovarsi di fronte a un dipinto impressionista: d'altronde, certe consonanze tra «l'io pittore»<sup>6</sup> di Verga, cui fa riferimento Verga stesso in una lettera al conte Primoli, e la produzione pittorica dell'epoca è stata già segnalata da Sanguineti, cui si rimanda<sup>7</sup>.

Ebbene, l'indugiare, segnalandole accuratamente, sulle tante e diverse sfumature d'una realtà che l'artista potrebbe spacciare per uniforme, non ha valore puramente estetico, ma diremmo etico-euristico. Sembra, infatti, rimandare a un ben più ambizioso progetto artistico di ricerca e rappresentazione del vero: quel vero a cui Verga allude, in una lettera del giugno 1885, all'amico Capuana, al quale andava spiegando i criteri che l'avevano ispirato nella riduzione teatrale della novella *Il canarino del n°5*, ovvero la sfortunata *pièce* teatrale *In portineria*:

Ho voluto che il dramma fosse intimo rigorosamente, tutto a sfumature d'interpretazione, come succede realmente nella vita; ed era, in questo senso, un altro passo nella ricerca del vero.<sup>8</sup>

Poi, alludendo a un successivo progetto teatrale, chiarisce un concetto importante:

Il metodo è sempre lo stesso e risponde a una vecchia convinzione che mi son fatta: come, cioè, l'educazione, o quella che vuoi di simile, abbia smussato gli angoli, tolto il rilievo, data una vernice uniforme al modo di manifestarsi dei sentimenti e delle passioni, non che queste si[a]no meno vigorose alle volte, ma espresse con più delicate sfumature.

La lamentela nei confronti dell'«educazione» coincide d'altronde con quella suscitata, nella *Prefazione a I Malavoglia*, dal «buon gusto» e dal «formalismo»:

Un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee.<sup>9</sup>

L'indicazione di un metodo che avvicini di «un altro passo alla ricerca del vero», sebbene sia qui riferita al teatro, assume più ampio respiro entro un progetto di realismo etico, demistificante, che muova da «un'osservazione schietta e coscienziosa»<sup>10</sup> in grado anche di distinguere e svelare i minimi risvolti d'una realtà

<sup>6</sup> Lettera del 7 gennaio 1898, in M. Spaziani, *Con Gégé Primoli nella Roma bizantina. Lettere inedite di Nencioni, Serao, Scarfoglio, Giacosa, Verga, D'Annunzio, Pascarella, Bracco, Deledda, Pirandello, ecc.*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1962, p. 237. Per la citazione completa cfr. oltre nel testo.

<sup>7</sup> E. Sanguineti, *O come? O come?*, in G. Verga, *Racconti milanesi*, Bologna, Cappelli, 1979.

<sup>8</sup> Lettera del 5 giugno 1885, G. Raya, *Carteggio* cit., p. 242.

<sup>9</sup> Si fa qui riferimento alla prefazione de 19 gennaio 1881 accolta dall'editore Treves, ora in E. Ghidetti, *Verga. Guida storico-critica*, Editori Riuniti, Roma, 1979, p. 73.

<sup>10</sup> Com'è noto, nella lettera *A Salvatore Paola Verdura* (1878) Verga dichiara: «il realismo, io, l'intendo così, come la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa». In Ghidetti, *Verga* cit., p. 53.



apparentemente uniforme e, parimenti, i mille volti, i rovesci della medaglia d'un progresso che dovrebbe recare beneficio a tutti.

Un altro elemento degno di attenzione è la ribadita mancanza di solidarietà che connota la dimensione della città moderna e pervade le pagine della novella. Muoviamo da una premessa. È evidente come, nel passaggio dalla produzione rusticana a quella d'ambientazione urbana, la visione – ottica e concettuale – della natura venga a mutare: quella natura madre-matrigna, ferina, che immobilizza l'uomo entro coordinate spazio-temporali e codici culturali imm modificabili, cede il passo a una natura, sì, fisicamente addomesticata all'interno della dimensione urbana, ma che pure continua a mostrare una leopardiana indifferenza verso le piccoli e grandi sventure dell'uomo, a dispetto delle quali, ogni sera, «il tramonto in alto si spegne, tranquillo» (p.420). Un'indifferenza, una totale mancanza di empatia che è speculare d'altronde, a quella dell'uomo inurbato verso i proprio simili più sfortunati; e che si estende all'occhio del narratore, il quale non riesce a raggiungere una vera immedesimazione con la prospettiva di tutti quelli che il progresso s'è lasciato indietro, pur provando a raccontare la civiltà del benessere dal loro punto di vista. Ne sia spia la seguente affermazione, che precede immediatamente quella sopra citata – posta da Verga in clausola, in posizione forte – e che stigmatizza un egoismo ormai percepito come *naturale*, attestato come inevitabile dato di fatto: «La città è troppo vasta, e ce ne sono tanti» (p. 420). Concetto che ritroveremo poi, a distanza di qualche anno, nella novella dell'87 *Vagabondaggio*, in quella sorta di sentenza gnomica, proverbiale, che è «il mondo è grande e ciascuno pei fatti suoi»<sup>11</sup>. Qui, anzi, l'indifferenza supera i confini della società urbana per informare l'intero consorzio umano.

Questo è lo spirito della Milano del *Bastione* e delle novelle di *Per le vie* e questa è la cultura cittadina da cui Verga aveva già preso le distanze, poco tempo addietro, nella *Prefazione a Eva*:<sup>12</sup>

Non predicate la moralità, voi che ne avete soltanto per chiudere gli occhi sullo spettacolo delle miserie che create, - voi che vi meravigliate come altri possa lasciare il cuore e l'onore là dove voi non lasciate che la borsa, - voi che fate scricchiolare allegramente i vostri stivalini inverniciati dove folleggiano ebbrezze amare, o gemono dolori sconosciuti, che l'arte raccoglie e che vi getta in faccia.

Nell'intera produzione verghiana si potrà osservare, d'altronde, una precisa e programmatica opposizione tra città e campagna, opposizione che, da secoli, in chiavi sempre diverse, ciclicamente torna ad esser protagonista nella produzione letteraria italiana. Opposizione, che, com'è noto, è ampiamente attestata anche nel Novecento: le dimensioni cittadina, metropolitana, della quotidianità borghese, assumeranno spesso valenze negative, rappresentando un stile di vita inautentico, snaturato, appunto, di contro a una dimensione della natura ferina o edenica, perturbante o rasserenante, comunque *autentica*. La città a cui guardavano sia Verga sia gli artisti del primo Novecento è, d'altronde, una città proto-industriale, luogo di corruzione, degradazione morale, alienazione, iniquità, concentrazione delle masse, egoistica indifferenza,

<sup>11</sup>La novella *Vagabondaggio* compare nell'omonima raccolta dell'87 pubblicata dall'editore fiorentino Barbèra. Ora in Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 588.

<sup>12</sup>G. Verga, *Introduzione a «Eva» (1873)*, in Ghidetti, *Verga* cit., p. 47.

calcolo del profitto, convenzionalità o falsità di rapporti e comportamenti. Ora, come risulta soprattutto dalla corrispondenza epistolare con Capuana, è vero che Verga subisce una certa fascinazione per lo spettacolo d'abbondanza e varietà che la metropoli offre al suo sguardo: un po' come Pinella a teatro, che spia lo spettacolo da una fessura tra le assi del palco:

Sembrava una lanterna magica. [...] Lumi, pietre preziose, cravatte bianche, vestiti di seta, ricami d'oro, braccia nude gambe nude, gente tutta nera, strilli, colpi di gran cassa, squilli di tromba, stappare di bottiglie, un brulichio, una baraonda<sup>13</sup>.

Lo *choc* si traduce stilisticamente nell'*enumeratio* con cui Verga impenna la scrittura ogni volta che debba descrivere il volto scintillante della città. Ma già all'altezza della prefazione a *Eva* lo sguardo provinciale dello scrittore ha maturato un superamento di tale fascinazione e ha imparato a distinguere, nel mirabolante spettacolo, protagonisti e comparse, vincitori e vinti; come, già nella produzione giovanile e mondana, aveva imparato a interpretare i limiti del vivere borghese proprio in virtù del confronto con la dimensione più naturale, meno complessa e artificiosa della campagna.

Così l'antinomia città/campagna compare anche nel *Bastione*:<sup>14</sup> alla «città romorosa» è contrapposta la «vita quieta dei boschi» e la freschezza con cui è descritta una natura in accordo con se stessa – le foglie, «nell'ebbrezza di sentirsi vivere al sole, stormiscono insieme» – si fa leziosa complicazione, artificio, non appena l'occhio si posi sul paesaggio urbano:

Ella va a capo chino, segnando i passi coll'appoggiare cadenzato dell'ombrellino, e l'ondeggiamento carezzevole del vestito attillato, che il sole ricama di bizzarri disegni, mentre l'ombre mobili delle fronde giuocano sul biondo dei capelli e sulla nuca bianca come rapidi baci che la sfiorino tutta» (p. 417).

Di contro alla dimensione della natura, la dimensione cittadina offre spazi limitati, da cui si guarda all'azzurro del cielo per fini strettamente pratici, «soltanto per vedere se la giornata [...] darà il sole», in cui ci si affanna nelle «faccenduole umane» (p. 418). Ma il carattere dominante la dimensione urbana è quello di un torpore diffuso, che contiene in sé tanto la noia di vivere, l'*ennui* delle classi abbienti (quella stessa noia che pervade l'interlocutrice di Verga in *Fantasticheria*), quanto un rassegnato malessere, un senso di prostrazione che appesantisce l'andatura dei più poveri. Il quadro che ne risulta è quello di una città – spesso personificata – sonnolenta, pigra, irretita dal male di vivere, i cui abitanti vagano senza un progetto, una meta precisa. Gli esempi sarebbero numerosissimi, ossessivi, persino: «lento vagabondaggio» (p. 415); «a capo chino» (p. 415); «colla stanchezza dell'anima negli occhi», «stanco della stanchezza», «ciondolare addormentati», «strascina [...] addormentato» (p. 418); «colle braccia penzoloni e l'atteggiamento stanco [...] sbadigliando», «l'andatura svogliata», «strascinando un carretto» (p. 420); «portando svogliatamente la noia quotidiana», «la noia delle querimonie», «l'ora molle d'amore» (p. 421).

<sup>13</sup> La novella *Al veglione* fa parte della medesima raccolta *Per le vie*. In Verga, *Tutte le novelle* cit., p. 430.

<sup>14</sup> Le citazioni sono tutte tratte dalla p. 418.

Ebbene, in questa Babele che tutto contiene, che mescola e fa convivere entro il medesimo spazio urbano ed entro il medesimo ottimismo nei confronti del progresso ricchezza e miseria, godimento e frustrazione, in questo corteo carnascialesco che pare dirigersi compatto verso il bene comune, Verga s'impegna, invece, a distinguere i tanti e differenti modi di parteciparvi e, ancor più, di soccombere.

Ora, se nelle novelle d'ambientazione rusticana la corallità inaugura un nuovo codice linguistico che risponda alle esigenze di rappresentazione del sentire comune di una singola fascia sociale, nelle novelle milanesi, mirate a rendere sulla pagina sentimenti e realtà più complessi, a dipanare l'intrecciarsi di esistenze che tanto diversamente rispondono alle sollecitazioni della nascente società capitalista, il progetto estetico non potrà che adeguarsi. Anche di qui agisce la ferma e ribadita volontà di eludere l'appiattimento delle tante e diverse voci all'interno di un *coro*, di portarle, piuttosto, alla ribalta, di volta in volta, come soliste. È un progetto estetico, certo, ma anche, morale<sup>15</sup> quello di tendere – magari asintoticamente, direbbe Debenedetti – a una rappresentazione esaustiva della società, restituendola alla pagina in tutta la sua complessità. Commenta Mazzacurati a proposito del «lungo travaglio, (dall'80-'81 all'89) che accompagna le redazioni del *MdG*»:<sup>16</sup>

Ora infatti l'idea di natura non può più rappresentare soltanto l'unità, ma deve scavare nella differenza: e ora davvero il romanzo deve farsi scienza del conflitto sociale, genetica dei destini incrociati, semiotica delle molteplicità, svelamento oggettivo della menzogna delle istituzioni e delle rivoluzioni, rappresentazione del molteplice e giustificazione delle sue sbilanciate sorti.<sup>17</sup>

Ma un altro, ben più macroscopico, elemento della strategia narrativa di Verga è ampiamente presente nel *Bastione*: la fantasticheria. Termine che, com'è noto, darà il nome alla novella introduttiva e programmatica di *Vita dei campi*<sup>18</sup> e che compare anche nell'ormai citatissima lettera dedicatoria<sup>19</sup> del volume di novelle *Ribrezzo* pubblicate da Capuana nel 1885: un procedimento di resa artistica di quell'aggallare di immagini, sempre concrete e ben individuate, che si propongono alla mente e che da questa vengono filtrate e rielaborate, così da diventare genesi del narrare.

Certa attitudine della mente a fantasticare muovendo da un dato concreto è presente già nella prima pagina della novella. L'*incipit*, come abbiamo già visto, coincide con il dispositivo ottico d'un non ben definito personaggio e voce narrante, che legge e interpreta il panorama che ha di fronte. E prende le mosse dallo spettacolo d'una natura mondanizzata, una natura che, dopo il primo squarcio d'azzurro intenso, comincia, però, a colorarsi di mistero non appena l'occhio si spinga oltre, laddove non riesce più a penetrare: nell'«ombria misteriosa dei boschi» (p. 418). Entro questa prospettiva, anche il cielo travalica la dimensione realistica e si fa evocativo, così come esce dalla

<sup>15</sup> Cfr. G. Patrizi, *Il mondo da lontano*, Fondazione Verga, Catania 1989.

<sup>16</sup> G. Mazzacurati, *Introduzione*, in G. Verga, *Mastro-Don Gesualdo*, a c. di G. Mazzacurati, Einaudi, Torino 1992, p. XXVII.

<sup>17</sup> Ivi, pp. XXVII-VIII.

<sup>18</sup> La raccolta di novelle *Vita dei campi* esce nel 1880 per l'editore Treves di Milano. Ora in Verga, *Tutte le novelle* cit., p. 181.

<sup>19</sup> Lettera di Capuana a Verga datata Milano 28 maggio 1885, in G. Raya, *Carteggio* cit., p. 241. La citazione completa è: «O, i bei giorni di Milano! O le nostre lunghe fantasticherie davanti il camminetto, fumando!»

rappresentazione oggettiva per assumere quelle valenze, quei significati di cui si colora passando per lo sguardo e la mente dell'osservatore.

Fra i rami che agita il venticello s'intravede ondeggiante un lembo di cielo, quasi visione di patria lontana (p. 417).

Ecco allora che il cielo stesso si trasforma in un lembo che ondeggia al vento, come una vela: e infatti, subito dopo, l'immagine che pare, per sineddoche, evocare una nave in partenza, non ha tempo di fissarsi, ma già evoca nostalgia per una patria lontana. In effetti, tutto *Il Bastione*, costellato di *incontri* proprio come la novella *Fantasticheria* o la seconda *Prefazione*<sup>20</sup> ai *Malavoglia* rifiutata da Treves, si potrebbe considerare come una fantasticheria: lo sguardo puntato verso la finestra si slarga così tanto da comprendere entro la panoramica tutto un brulicare di personaggi di cui l'osservatore immagina, fantasticando, le vite, rintraccia la storia attraverso un gesto, un dettaglio espressivo quali spie e manifestazioni di un sentimento. Al narratore basta un gesto, un modo camminare, uno sguardo fugace, il dettaglio di uno stivaletto o di una scarpa consunta – Verga nutre una vera e propria ossessione per le scarpe – per dar corpo sulla pagina a una storia, a un *plot*, al nucleo di una potenziale novella. È il medesimo procedimento, dicevamo, della novella *Fantasticheria* e che è espresso ed esemplificato, con suggestioni e soluzioni assai più moderne ed efficaci, nella *Prefazione* rifiutata.<sup>21</sup> Anche in quest'ultima l'occhio del *flâneur* indaga al di là del moltiplicato dispositivo ottico delle tante finestre che incorniciano «vaghe forme indistinte di persone ancora deste», a partire da un «pallido volto chino sulle pagine di un libro» o dal «passo ebbro dell'uomo che ha giocato l'ultimo suo denaro»: sono pochi dettagli, ma rivelatori, a sollecitare la curiosità e la fantasia dell'osservatore. Ancora un interessante riscontro si rinviene nel già citato scambio epistolare tra Verga e il Conte Primoli, uno tra i primi sperimentatori dell'arte fotografica.

Caro Amico,

Questa fotografia che hai voluto mandarmi è un vero quadretto. Ma cosa succede in quel vicolo o in quell'androne? Una rissa? Un funerale? Un arresto?

Io pittore,<sup>22</sup> mi varrei molto di questo punto interrogativo che aiuta tanto all'interesse del soggetto.

Di nuovo, come pure nel *Bastione*, basta poco a Verga, una scena di vita, uno scorcio, per far balenare storie quali necessaria integrazione di ciò che resta celato alla lastra fotografica. Come commenta Patrizi, a proposito della prefazione scartata: «Tutta la costruzione di queste pagine è affidata alla suggestione di ciò che non si vede (almeno non del tutto) e che viene immaginato».<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Ghidetti, *Due prefazioni ai Malavoglia*, in Verga cit., p. 74.

<sup>21</sup> Ivi, p. 71.

<sup>22</sup> Commenta G. Sorbello nel suo intervento *L'“Io pittore” di Giovanni Verga: Lacrymae rerum e l'immaginario visivo dell'Ottocento*: «Dietro quell'«Io pittore», sarebbe facilmente rintracciabile la figura di un narratore attento agli esiti figurativi della sua narrativa, ormai orientata, da tempo, verso quegli effetti ellittici e un uso del dettaglio rivelatore tipici di uno stile allusivo, che sfrutta a fondo la densità semantica dei silenzi e degli sguardi dei suoi personaggi e, nello stesso tempo, è in grado di muoversi lungo un realismo analitico e demistificante».

(<http://www.italianisti.it/FileServices/Sorbello%20Giuseppe.pdf>)

<sup>23</sup> Patrizi, *Il mondo da lontano* cit., p. 127.

Nel *Bastione* la fantasticheria apre spesso a una dimensione più emotiva e sentimentale che razionale, una dimensione di sogno, beninteso ad occhi aperti, di nostalgico, malinconico e soffuso ricordo. Un dato interessante ai fini del nostro discorso è che qui la fantasticheria sorge preferibilmente in coincidenza d'un varco che immette nella dimensione della natura. Gli esempi sono numerosi. Basta l'occasione di un tramonto per mettere in moto il processo:

E il tramonto in alto si spegne, tranquillo, in un cinguettio confuso, con mille rumori indistinti che dileguano insieme all'azzurro che svanisce lontano, lontano, verso il paese dei sogni e delle memorie; e vi trasporta ai giorni in cui sentiste le prime mestizie della sera, e la prima canzone d'amore vi si gonfiò melodiosa nell'anima (p. 418).

Ancora:

Così si dileguano in alto le nuvole viaggiando per lidi ignoti e la dama bianca vi cerca cogli occhi i sogni o i ricordi dell'ultimo ballo che vagano lontano, mollemente del pari (p. 418).

E oltre:

E in cima, dove l'azzurro scappa infine libero, sembra di scorgere quella vetta che vedeva tanta campagna intorno. Un dì che voci allegre fra i sommacchi di quel poggio e le vigne di quel monticello! E tutta la comitiva che s'arrampicava festante per l'erta in quel dolce tramonto d'ottobre! E il chiaro di luna della sera in cui si aspettavano da quella vetta i fuochi della festa al paesetto lontano, e che bagna ancora l'anima di luce malinconica al tornare di queste memorie! Quanto tempo è trascorso? Quanto è lontano ormai quel paesetto? (p. 419)

Sogno e memoria – che in Verga si danno spesso come un'endiadi determinante la genesi narrativa, in quanto entrambi processi che rielaborano il dato reale – sono ricorrenti in questi due brani come lo sono nella produzione letteraria ed epistolare: ebbene, tale apertura verso il sogno ad occhi aperti può dar luogo a esiti molto interessanti e moderni nel caso in cui, nelle novelle che esulano dal periodo della produzione strettamente verista in cui Verga persegue l'impersonalità dell'autore, le fantasticherie vengano attribuite ai personaggi di cui, di volta in volta, l'autore assume il punto di vista, portandone alla luce le «larve della mente».<sup>24</sup> Esempio il caso della novella *Certi argomenti*,<sup>25</sup> in cui si riproduce in modo incalzante e surreale (quasi surrealista) il sogno a occhi aperti che tormenta il giovane Assanti. In questo caso Verga entra nella testa del personaggio – non tanto come narratore onnisciente, quanto piuttosto come farebbe uno scrittore novecentesco – per trascriverne in diretta le immagini allucinate che si affastellano, trascolorando le une nelle altre. Il dato di partenza è, come sempre, ben concreto: un biglietto consegnatogli da una bella dama:

Quelle due linee sottili che teneva chiuse nel portafogli posto sulla tavola a capo del letto sgusciavano fuori della busta, s'allungavano serpeggiando in ghirigori per le pareti, gli si attorcigliavano alle coperte e alle sbarre

<sup>24</sup> L'espressione ricorre nella produzione artistica e negli epistolari di Verga. Da Verga, *Tutte le novelle*, cit.: nella novella *Primavera*, «gli piacque di seguire le larve gioconde che aveva in mente» (p. 89); nella novella *Di là dal mare* «e nella mente gli passavano delle larve sinistre».

<sup>25</sup> La novella *Certi argomenti* (1876) è inclusa nella raccolta *Primavera*, che esce a Milano nel '77 per l'editore Brigola. In Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 126.

del cortinaggio, s'insinuavano sotto l'uscio, e guizzavano pel corridoio oscuro, lasciando sul tappeto una striscia fosforescente.[...] Nella tenebre faceva sogni stravaganti ad occhi aperti; vedeva quell'uscio del numero undici socchiuso, una forma bianca che sporgeva la testa dal vano, e quella donna, per la quale il giorno innanzi non avrebbe mosso un dito, ora che gli era passata pel capo sotto altro aspetto, un solo istante, per ischerzo, assumeva forme e sorrisi affascinanti. Il sangue gli martellava nelle vene.<sup>26</sup>

Non solo: la dimensione della natura che irrompe nel quotidiano generando fantasticherie, sogni ad occhi aperti e nostalgici ricordi, nel *Bastione* apre, a volte, anche una dimensione altra, misteriosa, evoca un senso della vita che non si riesce a cogliere appieno e che provoca nel personaggio una sorta di distonia rispetto alla quotidianità di un vivere che si consuma entro la noia delle tante «faccenduole umane». È una dimensione che non si lascia cogliere razionalmente, ma percepire come un brivido, un vago sentore. Come accade alle «coppie innamorate», che al cospetto della «quiete vita dei boschi» che si stende più in là, oltre la «città rumorosa», «tacciono, quasi comprese d'un sentimento più vasto del loro» (p. 418).

Se infatti la natura, nella medesima novella, assume a volte tratti di serenità, libertà in contrapposizione alla costrizioni della vita cittadina – la vita dei boschi è «quieta», l'azzurro del cielo è una vera «festa» o «scappa infine libero» – quando però, come abbiamo osservato, l'occhio si spinga un po' più in là, oltre la natura che discretamente convive con l'uomo entro spazio e tempo urbani, ecco che questa, con esiti più interessanti e originali, si colora di tratti misteriosi e inquietanti: la «linea d'ombra degli ippocastani [...] sprofonda nel vuoto» (p. 418), la rupe è «paurosa» (p. 418), l'azzurro può esser «profondo e cupo» (p. 420), il vento intimorisce col suo «mugolio che viene da lungi, dalle notti remote» (p. 421) e ancora, con evidente ripetizione a brevissima distanza, lancia «gemiti lunghi che vengono [...] dalle notti remote» (p. 421). Il territorio rurale che costeggia la metropoli ci offre l'immagine di una natura che, non pur non riuscendo più a tenere radicato in sé l'uomo, si fa allusiva, almeno, di una radicalità di cui questi, è dimentico; si fa evocativa di un meccanismo della vita, di una legge di natura, appunto, che appare quale inquietante mistero all'occhio, dedito al profitto o al piacere, dell'uomo borghese.

Ora, questa configurazione della dimensione della natura, ben attestata in Verga, se è vero che esibisce stimate tardo-romantiche, è anche vero che ritorna, con valenze metafisico-esistenziali nel primo Novecento verso cui, per certi versi, lo scrittore catanese è proiettato. La tesi è d'altronde ampiamente confortata da Luperini in *Verga moderno*. Scrive Luperini: «Il naturalismo non costituisce più la barriera oltre la quale avrebbe inizio la modernità letteraria, come amavano credere i teorici della neoavanguardia. Il moderno in letteratura comincia con Verga, che da un lato pone in discussione in modo radicale e, in Italia, definitivo, la figura del narratore onnisciente, e, dall'altro, sotto l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto sostanziale e il non-senso dell'esistere».<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Ivi, p.129.

<sup>27</sup> R. Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. XII-XIII. Ma cfr. anche P. Pellini, *Naturalismo e Verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo* (nuova edizione riveduta e aggiornata), Le Monnier Università, Firenze, 2010.

In effetti, all'altezza della raccolta di novelle *Per le vie*, ha già avuto inizio il progressivo sfaldarsi del Positivismo stesso. Il progetto di interpretare e ordinare razionalmente la realtà per poi trarne leggi universali comincia a mostrare il suo principale limite: l'aver escluso dalla sua indagine – in alcuni casi, bollandola come fenomeno psicopatologico – quell'insopprimibile necessità dell'uomo di andare oltre la dimensione meramente fisiologica (positivistica) della propria esistenza. Tale dimensione si prenderà la sua rivincita nei primi decenni del Novecento, assurgendo a protagonista pressoché assoluto tanto in ambito filosofico quanto in quello artistico: questo campo d'indagine, o soggetto di rappresentazione, verrà definito prevalentemente *e negativo*, in relazione alla dimensione conoscibile razionalmente: lo si chiamerà Inconoscibile, Ignoto, Indistinto, Irrazionale, Invisibile, Oscuro, Mistero. Certo, per non incorrere nel rischio di una critica decontestualizzante, andrà segnalato come l'idea verghiana dell'Ignoto paia quasi sempre costretta entro una scenografia tutta terrena: «quella fatale tendenza verso l'Ignoto che c'è nel cuore umano» della novella *X*,<sup>28</sup> che descrive gli effetti della passione amorosa, mentre diverrà «vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio»<sup>29</sup> nella *Prefazione ai Malavoglia*, indica un concetto che s'esaurisce nell'arco di un desiderio sfrenato – di natura sentimentale, sociale o economica. Un desiderio che conduce l'uomo verso esiti non controllabili, verso lidi ignoti, verso orridi baratri sì, ma tutti terreni. Eppure, come vedremo a breve, questa lotta quotidiana, che ha già in sé il germe d'un desiderio d'ascesa socio-economica, è per Verga la radice quadrata, l'essenza stessa dell'esistenza. Un'esistenza che, così concepita, risulta fatalmente priva di senso.

Se infatti nel Novecento – nei prosatori vociani, per eccellenza – il contatto con la natura può rasserenare, purificare, predisporre all'ascolto della propria anima o alla meditazione sulla propria esistenza, all'immersione rigenerante in una primigenia indistinzione tra l'uomo, il creato e Dio (è la dimensione dell'Assoluto, dell'Uno, del Tutto), questo può condurre anche – ed è esattamente il caso di Pirandello come pure di Verga – all'inquietante percezione di un Ignoto che adombra il Nulla, il baratro del non-senso, quel non-senso su cui inevitabilmente ci si affaccia appena varcata la soglia di ciò che è interpretabile razionalmente e su cui la vita umana si sporge. Nelle novelle milanesi, questa inquietante percezione di un qualcosa – una dimensione, una legge o un senso universali – che trascende l'uomo tagliandolo fuori da una piena comprensione, questo senso di vuoto, questo baratro, spesso fisicamente descritto, sul cui confine cui l'uomo pare cammini bendato, si ritrova spesso: è nella città, nella società moderna, infatti, che un dettaglio colto nel quotidiano, nel familiare, si manifesta come *unheimlich*, ovvero perturbante, generando spaesamento, malessere e un'improvvisa e non ben definibile distonia con la propria stessa esistenza. Un utile confronto può esser tratto da *L'Esclusa*<sup>30</sup> di Pirandello:

<sup>28</sup> La novella *X* è compresa nella raccolta giovanile *Primavera*. In G. Verga, *Tutte le novelle* cit. p. 126.

<sup>29</sup> Ghidetti, *Verga* cit., p. 72.

<sup>30</sup> L. Pirandello, *L'Esclusa*, Milano, Garzanti, 2005, pp. 11-12.

Rocco aprì la finestra e si mise a guardar fuori, a lungo. [...] La notte era umida. In basso, dopo il ripido degradare delle ultime case giù dalla collina, la *pianura immensa, solitaria*<sup>31</sup>, si tendeva sotto un velo triste di nebbia fino al mare laggiù, rischiarato pallidamente dalla luna. Quant'aria, quanto spazio fuori di quell'alta *finestra angusta!* (p. 11) Guardò la facciata della casa, esposta lassù ai venti, alle piogge, malinconica nell'*umidore lunare*; guardò in basso la viuzza nera, *deserta*, vegliata da un solo fanale piagnucoloso; i tetti delle povere case raccolte nel sonno; e si sentì crescere l'angoscia, Rimase attonito, quasi con *l'anima sospesa*, a mirare; e come, dopo un violento uragano, lievi nuvole vagano indecise, pensieri alieni, memorie smarrite, impressioni lontane gli s'affacciarono allo spirito, senza precisarsi tuttavia. [...] - Che debbo fare? Che debbo fare?

È questo un bell'esempio di epifania in un tempo sospeso, in cui è facile riscontrare una analogia con le pagine verghiane sin qui esaminate; come pure individuarne gli esiti estremi, in una concezione dell'esistenza in cui lo spaesamento è ben più drammatico. Quel che ci interessa rilevare è però come una delle tecniche letterarie privilegiate dal primo Novecento per evocare questa dimensione ineffabile che si nega al linguaggio logico-razionale, sia l'epifania, intesa quale «improvvisa rivelazione per via a-logica, salto di qualità dell'esperienza esistenziale».<sup>32</sup> L'epifania – e si noti la consonanza con la rappresentazione verghiana – avviene prevalentemente all'interno della dimensione quotidiana cittadina e segue delle precise strategie retoriche. Questa è spesso provocata da un improvviso contatto con la natura, in condizioni di silenzio e di sospensione temporale: sono le medesime condizioni da cui muove lo sguardo dell'osservatore nel *Bastione* (come pure quello del protagonista nella prefazione rifiutata). Non solo: anche nel primo Novecento ritroviamo una significativa presenza del *topos* della finestra:<sup>33</sup> attraverso l'apertura d'un varco, dinanzi agli occhi al protagonista si dischiude una dimensione altra che apre, senza svelarlo del tutto, a un'esperienza più intensa e misteriosa, al senso autentico dell'esistenza. Ora, l'esempio più moderno, più proiettato verso soluzioni novecentesche offertoci dal *Bastione* è quello dell'epifania all'interno della dimensione quotidiana cittadina –altra configurazione topica –, non prodotta dal contatto, anche solo visivo, con la natura, ma dall'incontro con un altro essere umano:

A quell'ora, ogni giorno, suol passare uno sconosciuto alto e pallido, coll'andatura svogliata e l'occhio vagabondo di chi voglia ingannare l'ora del pranzo. Allorché incontrò la donna vestita di nero egli volse a fissarla il volto magro e austero in cui la percezione acuta della vita ha scavato come dei solchi. E chinò il capo quasi indovinasse, stanco della stanchezza di quella derelitta. Ma fu un lampo, e seguì ad andare dritto e fiero per la sua via (p. 418).

Il personaggio maschile, di cui si può anche cogliere lo spunto autobiografico, sfiora per un attimo folgorante la dolorosa esistenza della donna, proprio come di continuo accade al protagonista della ricusata prefazione ai *Malavoglia*: l'immedesimazione, però – «E chinò il capo quasi indovinasse, stanco della stanchezza di quella derelitta» – dura solo un istante, l'attimo d'un «lampo».

Verga sembra adombrare, senza realizzarla, l'unica via praticabile per la realizzazione del suo progetto di ricerca di un realismo etico, all'insegna della verità: un'empatia, qui

<sup>31</sup> Corsivi nostri

<sup>32</sup> G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 436.

<sup>33</sup> Cfr. in proposito Monastra, *Le finestre di Verga* cit., pp. 7-79.



appena sfiorata, tra il narratore e la realtà narrata. Si noti, tra l'altro, il ricorso al medesimo verbo *indovinare* che rimanda al consueto processo di immaginazione.

Avete cercato tutto cotesto movimento e cotesta vita che tace attorno a voi, perché li sentite dentro di voi, perché sapete che vi accompagnerà a casa, e nei sogni, perché l'indovinate dietro quelle finestre chiuse [...].<sup>34</sup>

Un'empatia, infine, che qui ancora manca – così come manca nella bella interlocutrice della novella *Fantasticheria* – e che proprio in *Fantasticheria* si dimostra progetto realizzabile solo entro un'ambientazione rurale:

Per poter comprendere siffatta caparbieta bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte tra due zolle e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori.

Attraverso l'utilizzo della medesima tecnica rappresentativa, il senso ultimo della vita si rivela, anche per Verga, in una repentina folgorazione – «ma fu un lampo» –: è l'epifania di un dettaglio che rivela non solo tutta una vita ma tutta una concezione del vivere, un male di vivere dell'uomo, assoggettato, senza poterle comprendere del tutto, a leggi e meccanismi sociali ormai percepiti come naturali. Nel *Bastione*, ovvero nella dimensione moderna, questo significato ultimo dell'esistenza, che, come nel Novecento, rimanda tragicamente a un non-senso, si lascia appena percepire come inquietante Mistero. È invece nella dimensione rurale, più semplice ed elementare, che tale senso ultimo si mostra con più evidenza, ed è una legge universale che informa trasversalmente la società umana, di più, l'umana esistenza. È la necessità della sopravvivenza in un mondo – e in una sua rappresentazione letteraria – in cui «l'idea di una vita ridotta a lotta crudele di tutti contro tutti, fa scorrere una banalità di eventi che celano un vuoto sostanziale e il non-senso dell'esistere».<sup>35</sup>

Provando a tirar le somme: il progetto etico-estetico di Verga è quello di arrivare, ammesso che ciò sia possibile, al senso ultimo dell'esistenza, a quel motore immobile che la sospinge e la trascende. La risposta – Verga ce lo indica in *Fantasticheria* e lo ribadisce nella lettera a Salvatore Paola Verdura parlando di «fantasmagoria della lotta per la vita» –,<sup>36</sup> risiede entro il perimetro naturale, tutto terreno, d'un feroce *bellum omnium contra omnes* dagli esiti fatalmente tragici.

La ricerca non si arresta col passaggio di secolo: anche il Novecento italiano quello che guarda ai Simbolisti, ai Surrealisti, agli Espressionisti, cercherà questo senso ultimo, spesso con una consapevolezza ancora maggiore di andare incontro a un fallimento: a volte in un istante epifanico, entro una più ampia o solo diversa prospettiva sull'esistenza, gli sembrerà di intravederlo (a costo di essere brutalmente sintetici: nel Tutto o nel Nulla), in una dimensione, un territorio di indagine, che richiederà nuovi e rivoluzionari linguaggi e tecniche di rappresentazione.

Questa tensione verso l'assoluto, questa nostalgica quanto fallace ricerca di un'armonia perduta si risolve, anche per Verga, nella ricerca di una forma assoluta, nella

<sup>34</sup> Ghidetti, *Verga* cit. p. 75.

<sup>35</sup> Luperini, *Verga moderno* cit.

<sup>36</sup> Verga, Lettera A Salvatore Paola Verdura (1878). in Ghidetti, *Verga* cit., p. 53.

riformulazione di un linguaggio capace di proporre una nuova, più vera rappresentazione della realtà. Chiarificante, in proposito, il ragionamento di Patrizi:

La 'scienza del cuore umano' di cui parla Verga al Farina<sup>37</sup> è probabilmente quella tensione alla totalità, non estranea d'altronde a quella 'rappresentazione dell'uomo totale' auspicata dal De Sanctis.<sup>38</sup>

Una ricerca formale, sì, ma d'una forma capace di adombrare un senso ultimo, un assoluto, che pure non troverà mai pieno appagamento, piena realizzazione: né in Verga, né in quel Novecento verso cui, tale ricerca, lo proietta.

---

<sup>37</sup> Si fa qui riferimento, naturalmente, alla *Dedicatoria alla novella «L'amante di Gramigna»* del 1880. Ora in Ghidetti, *Verga* cit. p. 59.

<sup>38</sup> Patrizi, *Il mondo da lontano* cit., p. 29.

Gianfranco Ferraro

## In ingiuriosa attesa

*Sciarre*, oltraggi e corpo a corpo nella poesia di Jolanda Insana

1. Per un lettore nato sulla sponda siciliana dello Stretto è fin troppo semplice capire che cosa sia la «*sciarra*» di cui parla Jolanda Insana nella sua prima raccolta, che è appunto *Sciarra amara*.<sup>1</sup> La *sciarra* è la rissa, il litigio. Meglio ancora: questo termine di antica origine sembra, nel dialetto siciliano, messinese in particolare, afferrare l'istante stesso dell'esplosione, della «scarica» direbbe Elias Canetti, il liberarsi delle forze di un conflitto a lungo sopito e che trova finalmente l'occasione, la possibilità stessa di esprimersi.

A differenza però della rissa, o della zuffa che, nel momento stesso in cui divengono oggetto di simbolizzazione e di narrazione, assumono un po' di quella polvere e di quell'ironia che il tempo trascorso proietta su di loro, nell'alveo semantico della *sciarra* c'è qualcosa che, anche a distanza di tempo, proietta ben oltre l'occasione presente l'inquietudine da cui ha tratto origine. La *sciarra* è un litigio che persiste, che non si estingue col tempo: l'evento che l'ha provocato è tutto sommato una concausa, accessoria, della *dynamis* che attraversa le relazioni umane. Esso non può essere del tutto archiviato, trattandosi di una messinscena archetipica in cui ad essere espresso è in verità un movimento di conflittualità inesausta. In questo senso, il litigio tutto umano che nella *sciarra* si manifesta ha piuttosto a che vedere con il moto perenne e senza composizione della stessa natura. La *sciarra* è insomma nella natura delle cose.

Ma se l'uso di una espressione, la persistenza con cui essa si mantiene viva dentro una lingua, non sono estranei, ma anzi interamente connessi con la forma di vita in cui quell'uso si produce (sappiamo come sia questa una delle tesi fondamentali dell'ultimo Wittgenstein),<sup>2</sup> occorrerà riflettere bene, allora, su come nella *sciarra* affiori in realtà un bagaglio di violenza di cui sembra intrisa la forma di vita dei siciliani. Ancora: in questa espressione, e precisamente nel modo con cui Insana la riprende, occorre anche individuare i segni di quello che potremmo definire come un momento barocco della cultura siciliana.

È riduttivo, soprattutto in relazione alla pluralità di forme con cui il barocco si è manifestato in Sicilia, pensare esclusivamente alla grande estetica architettonica delle grandi cattedrali di Noto o di Modica o a quella dei corpi imbalsamati nella Cripta dei Cappuccini di Palermo. Del barocco siciliano, in quanto elemento culturale implicito nelle manifestazioni religiose così come nelle forme di narrazione orale, occorre comprendere da vicino il gusto per la *mise en scène* della violenza che ha permeato e

<sup>1</sup> Pubblicata per la prima volta nel 1977, nel *Quaderno collettivo della Fenice*, n. 26, presso Guanda, la raccolta, il cui titolo completo è *Sciarra amara o vero Faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da minchiapassoluta* (1976-1977), apre ora il volume di *Tutte le poesie* (Milano, Garzanti, 2007), d'ora in avanti TP, della poetessa siciliana (pp. 11-55), nata a Messina nel 1937.

<sup>2</sup> Cfr. in particolare L. WITTGENSTEIN, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Torino, Einaudi, 1995.

continua a permeare la vita quotidiana. In questo senso, bisognerebbe forse dire che un dramma barocco siciliano esiste: e lo ritroviamo precisamente in tutte le ritualizzazioni religiose della passione di Cristo, così come nelle diffuse forme di evocazione e rappresentazione simbolica della violenza. La meccanica di sguardi a cui ci ha abituato il teatro pirandelliano o il *giallo* di Sciascia, la sapiente amministrazione delle passioni del Principe di Salina, così come pure l'ombra funerea che aleggia nelle manifestazioni di aggressività dei Malavoglia, questa stessa meccanica la ritroviamo, o meglio, potevano di certo ritrovarla le generazioni dei siciliani nati fino agli anni '60, in quelle processioni di santi e madonne che si sfidavano, appunto, a colpi di giochi d'artificio, ma soprattutto in quel vero e proprio *Puppentheater* che è stato il teatro popolare siciliano di marionette, portato in giro per gli interni aspri dell'isola o lungo paesi e città della costa da pupari e cantastorie, almeno fino all'esplosione del cinema.

Le rappresentazioni siciliane di marionette – così come quelle tedesche sino al XVIII secolo – non nascono per nulla come un semplice intrattenimento per bambini, ma piuttosto come una vera e propria rievocazione mitologica di eventi fondativi dell'orizzonte etico della comunità. Nella ripresentazione ritualizzata che il puparo fa, agli sguardi degli spettatori, di una determinata scena mitica di violenza – spesso e volentieri si tratta di storie tratte dal ciclo di Orlando – la comunità, politica in senso lato, aveva infatti la possibilità di riappropriarsi, ma appunto sotto la protezione di un schermo, di uno scongiuro, della stessa violenza che la abita. In questo senso, una certa «memoria culturale»<sup>3</sup> della cultura popolare siciliana sembra risiedere – lo evidenzerebbero proprio queste forme – in una sorta di primigenia angoscia per la possibilità che la violenza intrinseca alle relazioni umane disgreghi in modo definitivo il tessuto etico della società. In questo senso la rappresentazione meccanica della violenza, che ha costituito da sempre uno degli elementi più evidenti, e con più difficoltà compresi da fuori, delle forme di vita siciliane, altro non è in fondo che l'espressione pre-letteraria, e dunque certamente pre-romanzesca e pre-poetica, di quella che Carlo Alberto Madrignani ha definito nel suo volume *Effetto Sicilia* come «filosofia» siciliana, ovvero come «meditazione, e mediazione, circa le origini di una conflittualità sommersa o dichiarata».<sup>4</sup>

L'arte del puparo siciliano deve dunque essere collocata nell'orizzonte di una tecnica che insegna a mediare, ritualizzandole quasi ossessivamente, le relazioni. Dietro di essa rimane celato però quel contenuto di violenza sempre pronto ad insinuarsi per ogni varco. L'arte del puparo siciliano preserva una sorta di fatica professionale, quasi sciamanica, nel rendere appunto visibile la possibilità di una mediazione ulteriore. Ma se non c'è violenza che non possa subire lo scorno di una mediazione e di una rappresentazione, è altrettanto vero che non c'è alcuna formalizzazione del conflitto che possa dirsi al riparo dall'esplosione di una *sciarra*.

La *sciarra*, come strumentazione culturale attraverso cui la violenza è scongiurata, vive dunque esattamente della stessa meccanica teatrale delle lotte tra pupi: e così

<sup>3</sup> Uso il concetto nell'accezione dello storico J. Assmann. Cfr. Id., *La memoria cultura. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà*, Torino, Einaudi, 1997.

<sup>4</sup> C. A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 8.

come le figure rituali dei pupi consentono di riportare la violenza quotidiana dentro una scena archetipica, non esente però dal sarcasmo dovuto a marionette agitate da fili di cui restano inconsapevoli, così la *sciarra* implica, nel momento stesso in cui l'evento della violenza irrompe nella realtà, l'incommensurabile sforzo di calare questa violenza dentro un complesso gioco di regole. Delle regole che pure lasciano trasparire i fili a cui l'agire umano sembra in ogni caso inconsapevolmente legato, delle regole – è qui la «filosofia» di cui parla Madrignani – che fanno dell'elemento stesso della violenza un elemento ontologico, e pertanto primario oggetto di trattamento culturale, dell'agire condiviso. Ed ecco perché, anche nel momento in cui la *sciarra* è semplicemente oggetto di racconto, orale o letterario che sia, essa riporta nel presente un elemento di inquietudine: l'espressione verbale "semu sciarriati" ("siamo in lite") non configura più solo il racconto di un litigio avvenuto, ma evoca piuttosto, dunque ancora una rappresentazione, quella sporgenza del conflitto passato dentro le forme quotidiane del presente. Ricompare, dove meno lo si attendeva, il rischio tragico e senza redenzione, storicamente già esperito, di veder sprofondare il terreno privo di fondamenti su cui poggiano le stesse regole della rappresentazione. «Non finiremo mai di fare / sciarra amara – scrive appunto Insana nell'omonimo componimento – nessun compare ci metterà / la buona parola / tu stuti le candele / che io allumo» (da *Sciarra amara*).

2. «ognuno saluta con la berretta / che have / quando passi *tu* / io sputo all'aria», «guarda che se *tu* mi tingi / io t'annérico / imbriacapisciata», poi, ancora, se ce ne fosse bisogno, «sguàzzati la bocca / prima di parlare / nera carcarazza / non sono pane per i *tuoi* denti // manco per tutto l'oro del mondo / compro carezze / *tu* sei ciurma / io capoparanza // *ti* cafullo di moffe e timpolate / *te* e i *tuoi* beatipaoli». Nel bel mezzo di *Sciarra amara*, il lettore sa perfettamente, ormai, con chi ce l'ha questo io poetico e insultante, e chi sia dunque questo tu, femminile di genere, contro il quale si scaglia, minacciando, ingiuriando o prendendo il più possibile le distanze («tu sei ciurma... »). Un tu altrettanto potente dell'io che parla nella sua assoluta povertà.<sup>5</sup> D'altra parte il lettore sa anche quanta rabbia debba provare chi parla se, di fronte al suo *tu*, esso riesce a stento a trattenere una bestemmia per invocare la più tremenda delle maledizioni sul nemico: «dio sacramentato / morte subitanea / a questa facciatappiàta / che non ci lascia / manco sale di saliera».<sup>6</sup> È evidente che non ci sono più margini per le buone maniere. Siamo appunto al centro di una *sciarra* contro un avversario di cui si conoscono fin troppo bene le parole e i modi di fare. Con i suoi «soliti tre / compari belli e fottuti / tribolo, malanova e scontentezza» (da *Sciarra amara* in *Sciarra amara*) «lei», «morte bocchinara» (da *Morte bocchinara*, in *Sciarra amara*), «...morte che fai morire» (ibid.), appare sempre nella stessa maniera, e ad essere ancora peggiore della sua stessa natura è la sistematica reiterazione della sua comparsa, in compagnia dei suoi bravi. Reiterazione che ce la rende in fondo davvero distante e ridicola. «Lei», questo

<sup>5</sup> «Noi siamo i due potenti / della terra / tu che hai tutto / e io che non ho niente», da *Faccia lorda di facciòla*, in *Sciarra amara*, TP, p. 35.

<sup>6</sup> *facciatappiàta* = *faccia butterata* (lett. segnata dal vaiolo).

pupo, appare dunque lentamente. Ma la *sciarra* è appunto destinata a non avere una fine («non finiremo mai di fare / sciarra amara», *ibid.*). Una definizione dopo l'altra, un insulto legato a quella successivo. Eppure l'ingiuria è al tempo stesso lo scongiuro, quasi che l'uno non possa andare senza l'altra: è «da morte bocchinara» che ci dovrebbe liberare il Signore, da questa «piattara malanova / parente di pezzenti e di potenti» (*ibid.*).

Nel teatrino ci finisce dunque addirittura la morte, una morte che produce lo stesso fetore del «pescestocco», ovvero dello stoccafisso ammollato che è poi uno dei piatti tradizionali dello Stretto.<sup>7</sup> Ma la morte è qui, in quanto elemento personificato, anche vera e propria «natura naturata», attributo di quel mondo in cui affonda le sue radici la stessa voce che la ingiuria e la attacca. Lo Stretto è il ventre in grado di produrre l'immaginario, visivo e linguistico, di questa voce, laddove gli odori della putrefazione si mescolano e anzi si identificano con quelli del cibo. La vita è attaccata al suo opposto: ed è a un tempo un continuo, ininterrotto, confronto con l'opposto che la abita. La vita è invocata contro la morte («rèstati qua / attaccata sulla pelle / più forte di vogliadesìo / galante vita», da *Mastra di trame e telai*, in *Sciarra amara*), ma essa appare anche come la scena in cui questa opposizione è rappresentata. Perché se è vero che Insana fa «teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte» (da *Pupara sono*, *Sciarra amara*), è anche vero che questo singolare *plot* si può giocare solo fintantoché – e questo avviene, come sempre avviene, per pura casualità – «compenetrazione succede»: solo in questo caso «la vita muore addirittura di piacere». C'è quindi una sorta di amicizia, di essenziale paragone, in questa rappresentazione, ma è un'amicizia che implica una naturale e necessaria diffidenza. La «smorfiosa stracchiata», la «baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita» non può essere mai oggetto di patti: «amici siamo – e chi dice niente?» ed è questa domanda retorica che riporta e mescola nel corpo stesso del testo il linguaggio orale dei quartieri di Messina, perché ad essa il detto popolare non può che rispondere, come risponde infatti il verso successivo, che «tra amici e tra parenti / non accattare e non vendere niente». Così in un componimento della stessa *Sciarra amara*, ovvero *Mastra di trame e di telai*, viene infine confessata la scena che la meccanica del *poiein* aspira a costruire: l'atto poetico vive di «trame» e di «telai», vive dunque di pluralità di voci che, per poterne dare effettivamente conto, non possono essere ricondotte a una identità necessariamente riconoscibile. Come se non potesse davvero più esistere poesia se non in questa dovuta serietà del mestiere che si confronta con la materia dura.

La lotta è dunque anche quella tra la mastra tessitrice e il cuore della materia più resistente, la stessa morte. D'altra parte, si tratta di una lotta che sfugge, per quanti sforzi il gesto poetico faccia, alla meccanica del puparo: «croce e noce / con te più non ci gioco / qui non finisce / a opera di pupi / finisce con quattro tacce / e quattro tavolacce» (da *Morte bocchinara*). In questo duello permanente, nella trama fittizia della poesia, emerge, contro la rappresentazione, la verità.

La poesia, se intesa dunque come corpo a corpo, come movimento di ingiurie e di

<sup>7</sup> «insieme a te / fetente pescestocco / sul lembo dello Stretto / non mancano mai / scirocco e malanova».

preghiere, se fa appello a resti di vita vissuta e di ricordi di infanzia – ed è questa, talvolta, la funzione dei significanti dialettali così come, in raccolte successive, delle parole assunte dal vocabolario giornalistico – non è più semplicemente vocazione alla forma, ma attitudine: si è innanzitutto poeti, come si è tessitori, e si esercita il mestiere con la materia che si ha, materia viva e materia morta. Il gioco dell'atto poetico è allora quello di raccogliere, di mettere insieme corpi e resti linguistici per far sì che la trama possa durare il più possibile, senza spezzarsi. I resti delle parole, quelle d'uso come quelle non più neanche comprensibili, vengono appiccicati insieme in composizioni e forme imprevedibili, perché, con una disperazione che non è mai quella della morte, ma che anzi combatte il «disamore» racchiuso in essa,<sup>8</sup> attacca e oltraggia. Solo la vita, in definitiva, può *inciuriare*, solo ad essa è consentito il lusso di attaccare. È per questo motivo che la vita finisce col coincidere con la voce ingiuriosa, con l'invettiva. Proprio nella pratica della scrittura come invettiva, Jolanda Insana rivela la sua prossimità a tradizioni poetiche che, se attraversano la classicità letteraria della lingua italiana (e Dante rimane, anche in questo senso, un punto fermo), d'altra parte affondano direttamente nella storia letteraria latina e greca: e nella ostentata volgarità degli epigrammi di Marziale in maniera particolare. Risulta chiaro allora come sia esattamente questo mettere in gioco, nell'atto poetico, la legittimità pubblica della voce che parla, ciò che consente alla vita di spostare, per così dire, la propria trama un po' più in là: dove precisamente di più appare la nostra correttezza con un mondo ormai preda del disamore – è tema questo che ricorre negli anni più recenti – «ci resta la resistenza all'oltraggio e alla violenza».<sup>9</sup>

La trama poetica si fa allora metafora stessa del tessuto quotidiano, ma essa è anche, nella sua capacità di metaforizzare il reale, la prassi mobile di una poesia consapevole di vivere delle stesse forze vigenti oltre i margini del testo. È anzi a sua volta, questa trama, un resto di quella realtà che nel testo trova rappresentazione, ma che in questo rappresentarsi manifesta una vitalità capace di rigiocarsi su altri terreni. Così, tutt'e due le trame, quella della poesia e quella della vita che la produce, e a cui la prima per così dire fa ritorno, sono animate da parassiti e da luci di incomparabile bellezza. In *Camoliato madapolàm* (in *Sciarra amara*)<sup>10</sup> Insana scrive: «com'è camoliato / il madapolàm della vita / lo sa la falsabrigante / e nulla può naftalina».

La vita, scopriamo qui, è «bella» quanto «affatturata», e «si difende a mozziconi»: ma tra le sue forze vi è sempre un rapporto ineludibile. La vita non muore a causa di forze altre, esterne ad essa – e questo vale dunque anche per la vita della poesia – ma muore a causa delle forze che la compongono. Così, non ha alcun senso chiedere alla morte di fermarsi («quanto fiato perde / chi andando per la vita / chiama la morte e dice / accuccia accuccia»). Un rapporto di perfetta equivalenza regge l'equilibrio tra morte e vita: non muore più di quanto nasce. «I piedi reggono esattamente / quanto io ho» e «chi muore riempie la sua fossa».

3. La *sciarra* si configura, nella prima raccolta di Insana, come la trama senza

<sup>8</sup> «Disamore è anche la morte, perché è il contrario della vita» scrive Insana in prosa nel breve *Disamore*, in *Inchiesta: debbo dirvi una parola*, «Il Caffè illustrato», n. 24, 2005, pp. 60-61, ora in TP, p. 579.

<sup>9</sup> Ivi, p. 580.

<sup>10</sup> *Camoliato* = *tarlato*, *madapolàm* = *tessuto orientale molto pregiato*.

composizione della stessa vita. Ingiurie e insulti non sono che manifestazioni di forze che abitano la vita e che la rendono appunto quella che è: è qui che il rapporto con l'oralità, continuamente esposta ai mutamenti e mai identica a se stessa, con cui Insana si confronta, ci permette di ritrovare una nozione di lingua in quanto inesauribile sforzo espressivo che nelle singole parole, oltre che nelle figure via via più complesse della sintassi e della retorica, risulta comunque sempre l'esito, incerto, di un temporaneo compromesso. La lingua riempie, pretende di riempire i vuoti, le lacune dei corpi. Si incarica cioè di esprimere forze che non trovano altra via: per questo l'espressione poetica non si configura come una possibilità tra le altre, ma piuttosto un bisogno corporeo, materiale. Un compito. Bisogna dire, se ne ha l'obbligo e la necessità, e la stessa poesia lavora, per Jolanda Insana, con i *Vermi in corpo*, come recita il titolo di un componimento di *Lessicorìo ovvero lessicòrio* (1976-1980): dove ritroviamo appunto uno sforzo di radicale distinzione rispetto alla lingua tutta «scofanata» su «righe-dormitorio», che è poi quella di chi fa del mestiere di poeta appunto una professione e non una vocazione. La lingua poetica non è estranea all'ancestrale battaglia tra queste due attitudini: perché è in essa che è possibile trovare tanto la lingua che assolve al suo compito, quanto quella che è chiamata a salvare, tutt'al più, le singole individualità dei «poeti laureati». Per distinguere la poesia allora, per poterla prendere sul serio, abbiamo necessità di una misura che solo il confronto con la durezza della realtà può dare. Nient'altro che una nuova declinazione della *sciarra* troviamo adesso nella battaglia tra i due lessici poetici: «ma chi ti piglia sul serio / poveralingua sputtanata / lessicorìo non ha manco la forza / di farci una pisciata».

Ora, proprio per il legame che essa continua a intrattenere con le forze dell'extratesto, la pratica poetica non può restare confinata alla trama espressiva del testo. L'io poetico, come vediamo sempre più spesso nelle raccolte successive, fuoriesce dalla rappresentazione testuale e "si piglia a *sciarra*", come si usa dire a Messina, con ciò che sta fuori: proprio perché ha dietro di sé l'esperienza di una ontologia tragica della vita, la *sciarra* si sposta tra scrivente e lettore e diventa polemica aperta, invettiva. «La Insana rischia e paga sempre di persona, con la pelle, con le viscere» ricorda Raboni introducendo *Fendenti fonici*.<sup>11</sup> E non è un caso che proprio in questa raccolta troviamo versi programmatici, in cui a parlare di sé è lo stesso gesto poetico:

ho spalle forti per portare la realtà che pesa  
non uso fantasmi  
non parlo per interposta persona  
non mi fido di comparì e comparoni  
e dirò con la mia voce mia  
l'espropriazione che nei secoli ho subito

so d'essere dimezzata  
ma te lo dico io  
senza fole né inganni

(da *Un'altra afasia* in *Fendenti fonici*)

<sup>11</sup> TP, p. 116. *Fendenti fonici* (1979-1980), ora in TP, pp. 115-161.



e ancora:

sbramando d'essere acratice  
 non ho capito bene  
 non ho deciso ancora  
 se la lingua mi lascia dire  
 o mi obbliga

La pratica poetica è pur sempre un compromesso instabile tra le forze anomiche che si agitano sotto l'impulso ad esprimere e il gioco di regole in cui fatalmente esse sono costrette a manifestarsi.

Anarchiche, tali forze lo sono esattamente nel senso che l'etimologia greca dà a tale termine. Le une e le altre, regole e forze prive di governo, non possono mancare: come dire che non avremmo possibilità di espressione, se mancassero le prime, e non avremmo letteratura se mancassero le seconde. Nell'invettiva, che è pur sempre rappresentazione letteraria, anche quando si spinge alle soglie della polemica politica, le «maleparole» che Insana rovescia contro eventi e figure della società contemporanea hanno ancora una volta come oggetto l'immobilizzarsi delle forze in forme morte. Sembra quasi che la lingua si faccia invettiva proprio quando più avverte il pericolo della propria morte: il pericolo dell'irreggimentazione, e di un impoverimento totalitario. Va fuori di sé, e rappresenta ciò che di più feroce può rappresentare: un accoltellamento. Non può esserci condivisione con chi è convinto di poter guardare dall'esterno le ipocrisie del proprio tempo («comunque le parole significano tutto / e mi parlano dal centro»). Così scrive Insana ad esempio in *Sono questi i fiori*, anche questo componimento di *Fendenti fonici*:

ti piglio a maleparole semplicemente perché  
 andato nel campo delle esercitazioni  
 non sai dare coltellate di verità  
 e intoni il miserere  
 mentre per le strade ci si scanna con la solita pietà

Vivere è vivere in mezzo all'oltraggio, in mezzo alla possibilità della denuncia e della condanna.<sup>12</sup> A combattere, di volta in volta in un corpo diverso – quello della lingua d'uso, quello del componimento o quello della stessa poetessa – sono sempre forze che attraversano il campo dell'espressione, senza per questo offrire una qualche redenzione.

È lo stesso testo, il tessuto della poesia, che vive dello sconquasso della vita. Non si tratta dunque semplicemente di una poetica, di un'adesione formale. Si tratta di «sguarrare le parole» e farci «angiporti angst angina», di impastare linguaggi arcaici e forme popolari, di far corrispondere la lingua scritta a quella della pratica quotidiana, di inventare termini del tutto nuovi, incamerando neologismi e facendo entrare

<sup>12</sup> E l'oltraggio come caratteristica dell'"effetto Sicilia" nella letteratura italiana è uno dei temi caratteristici individuati da Madrignani: «Da Verga in poi narrare diventa un'operazione di verità, di scavo e di oltraggio [...]. Il romanziere verista, proprio per questa vocazione apotropaica, stravolge la relazione fra opera e lettore, facendo di costui un testimone che ha i tratti divergenti dell'estraneo e del correo», in C.A. MADRIGNANI, *Effetto Sicilia* cit., p. 7.

insomma nella lingua scritta le stesse regole, a volte prive di criterio logico, con cui la lingua si trasforma nella realtà dell'uso: è questa la cifra stessa del gesto poetico. Di più: «i meglio testi sono quelli che si fanno / impastando farina acqua e sale reale / come i maccheroni cavati col ferruzzo». Fare uso della lingua poetica è allora anche, in parte, abbandonarsi consapevolmente all'attività disgregatrice delle stesse forze con cui si fa pratica della vita sin da quando siamo venuti al mondo. Scopo della formalizzazione non è mai la salvezza. Neanche il componimento è salvo, dal momento che si apre al rischio intrinseco di ogni conflitto: in *Fortilizio*, nella raccolta *Il collettame* (1980-1982) «è aperto il conflitto tra me che muto e te che non muti». Sempre qui, un po' più avanti si esplicita come la natura stessa del fortilizio, cioè di questa forza che si arrocca nella forma della non-vita, è la paura. Paura e morte risultano anzi forze dello stesso segno, ed è proprio contro la loro voce che continuamente ne va sollevata un'altra, una voce in grado di dichiarare apertamente che «è sempre lo stesso e sempre stretto / il culo di chi comanda / con qualche rarissima eccezione» (da *Cordabagnata in acqualanfa*, in *Fendenti fonici*): una voce che, come uno specchio, è in grado di far leggere al proprio tempo la deformazione che lo attraversa e di cui esso stesso si nutre.

Ne *La Stortura* (1995-2000), una delle raccolte più intimamente legate al tema del corpo, la stessa voce diventa specchio, prognosi, di quel dolore che si muove attraverso le membra. La poesia, anche nel raccontare il dolore fisico, manifesta la propria opera di resistenza, si fa strumento di umanità, di movimento: proprio attraverso la sua attitudine sciamanica, potremmo dire, a compromettere tra loro le forze ambivalenti e disgregatrici che si muovono nella materia, e a dare loro espressione comprensibile, la poesia diventa estrema arte umana di intervento sul dolore, strumento indispensabile per riportare dal lato della vita ciò che già pende altrove:

il dolore che per lo corpo si muove  
 e non è mai in certo loco  
 variamente sommuove  
 intralcia la vista  
 sconquassa le membra  
 e quando il collo s'affloscia  
 come se disciolti fossero i nervi  
 a stento sostiene il capo che casca morto  
 e non vuole cascare

da *L'ultima parola non è detta* in *La stortura* (1995-2000)

4. Così, come una sorta di *speculum* capace di contrastare le «anime minchie» (da *Lo scoramento*, in *L'occhio dormiente*, 1987-1994), le anime abbruttite dalla mancanza di qualunque germe di coraggio, la poesia attraversa anche le macerie dell'origine, della "città babba", come Messina viene chiamata dagli abitanti delle città vicine. La poesia torna, appunto, dove c'è qualcosa che brucia. Dove, nel ventre più buio di una comunità urbana, scopre un rimosso che non ha ancora avuto espressione. Tocca i traumi, pretende di rendere manifesto fin dentro le forme che il corpo stesso della città ha assunto l'oltraggio che era prima inconsapevole. Tenta di rendere possibile,

proprio attraverso la propria capacità rievocativa, quel corpo a corpo che è necessario, nel presente, per scongiurare, anche qui, l'immobilizzarsi delle forze. La memoria non è neutra: e il gesto poetico serve, come la storia, a mettere in crisi le forme date. A dare battaglia. Così, la figura delle macerie, protagoniste invisibili dei *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina*,<sup>13</sup> altro non è che l'esito plastico di una lotta dove il movimento vitale è stato, infine, dominato. Nominare le macerie non è un gesto riappacificatore. Non si tratta di ricordare, ma di testimoniare, oltre la possibilità stessa, biografica, della testimonianza: si tratta di accedere alla memoria culturale profonda di una collettività per riattivare quelle immagini la cui potenza possa contrastare, nel presente, le forme con cui un dominio, economico, linguistico, urbano, pretende di immobilizzarsi.

Le macerie sono certamente un resto: ciò che rimane dopo lo scontro tra la vita che abita la natura, indifferente ai destini umani, e la vita, umana, che le resiste. Non si tratta di orizzonti separati: la prima, così come il caso, interviene nelle vicende umane con la stessa ineluttabile necessità con cui i movimenti interni delle viscere sconvolgono i corpi viventi. Resto di questo scontro, le macerie di Messina si pongono esattamente alla linea di confine tra l'umano e l'inumano, senza evitare di accennare alla complicità che lega le due sfere. La riattivazione dell'immagine della maceria rivela allora il rischio, così come la possibilità, su cui si sporge la cultura, l'ethos della città: è così, avrebbe potuto essere altrimenti. È stato, anzi, altrimenti. Probabilmente, lo sarà.

L'opera di distruzione del terremoto si trasfigura nella metafora di una terra che si ubriaca e vomita quello che ha dentro: lo sconvolgimento geologico rintuzza ogni tentativo di umana comprensione delle forze che animano la materia,<sup>14</sup> e qui, forse in modo più esplicito che altrove, la poetica di Insana si iscrive in quella lunga linea del nichilismo tragico che proprio dalla partecipazione osservante della natura trae spunto per definire lo statuto effettuale della condizione umana. L'organismo urbano è frantumato, i segni di chi l'ha abitato perduti, esattamente come la casa dei contadini ne *La Ginestra*<sup>15</sup> di Leopardi. E anche qui, nella città-sepolcro, dietro «brandelli di muro», ritroviamo come in Ungaretti, posto durante la guerra di fronte ad una simile devastazione dello spazio urbano, la trasposizione semantica del bisogno di esprimere in una stessa figura l'orizzonte del biologico e quello degli elementi inerti: l'effetto visibile della distruzione è di rendere cose i corpi, così come di rendere vuoti i gesti dei superstiti, ormai strappati a qualunque orizzonte simbolico per essere invece consegnati a quello del biologico. Anche Insana appartiene del resto alla generazione del disastro bellico, come lei stessa mette in evidenza nella sua breve autopresentazione: «Conobbe la guerra e i fichi secchi, e dunque predilige parole di necessaria sostanza contro il gelo e i geloni (Ipponatte docet) dell'inverno freddissimo del '44, e contro i bombardamenti a tappeto su Messina e i boati di terremoto».<sup>16</sup>

<sup>13</sup> J. INSANA, *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina*, Milano, viennepierre edizioni, 2009.

<sup>14</sup> «poteva farsi venire il mal di pancia / da un'altra parte / in mare aperto / contorcersi e spaccarsi / e invece ha sfiatato veleni / e s'è rimpallata con l'onda / ai piedi / della Madonna della Lettera», ivi, p. 25; «un terremoto farà sparire il mondo», *La bestia clandestina*, in *Turbativa d'incanto*, Milano, Garzanti, 2012, p. 25.

<sup>15</sup> «perduto l'archivio municipale / perduto l'archivio giudiziario», ivi, p. 55.

<sup>16</sup> J. INSANA, *Insana Jolanda*, in TP, p. 575. A. Cortellessa ha messo ben in evidenza l'importanza di queste righe di

L'indistinzione tra resti biologici e materia è appunto l'esito più evidente dall'*opera* del disastro. Nei «cumuli / cumuli di macerie / di letti pignatte e bottiglie», cocci del mondo umano appena scomparso si confondono, in un unico verso, con i cadaveri («cumuli di sterro e corpi cadaverici»). Quello che possiamo definire il referente cadaverico nella poesia di *Insana* ritorna dunque come esito immobile del disastro: ad esso si contrappongono i movimenti convulsi dello «scanto / scanto grande»,<sup>17</sup> della paura cioè, che ha animato gli ultimi momenti di un mondo finito, e i primi di un mondo ancora abitato dal disastro, così come sono i gesti, lentissimi, disperati o folli dei sopravvissuti<sup>18</sup>. La città deserta, dove «rosicchiati dai cani / si decompongono / i cadaveri» è la stessa in cui tracce di vita emergono improvvisamente, come squarci, solitari fili di quella lotta estenuante che pian piano riprende: qui infatti «squassati dal vento si aggirano / imbambolati / i sopravvissuti» e in questo lento ondeggiare delle vite lasciate in piedi dal disastro ritorna, inatteso, quel carattere che Levi ha ritratto nella figura del «musulmano» di Auschwitz.<sup>19</sup> *Insana* descrive i sopravvissuti «con gli occhi sgranati / mortalmente abbattuti / nel puzzore», figure vive che si posizionano per così dire dal lato del morto e che pure, nella persistenza del referente cadaverico, rendono praticabile quella che Orlando ha definito come «formazione di compromesso»: una figura letteraria cioè che consente ad un represso culturale privo di espressione, e dunque in grado di mettere in pericolo un orizzonte etico-culturale, di tornare alla luce nei termini formali consentiti dalle figure letterarie. E la poesia di *Insana* è effettivamente, in questi versi, una delle poche, forse l'unica, che, esplicitamente, si confronta con il tema del disastro che ha attraversato la città di Messina.<sup>20</sup>

Avremmo qui dunque, se la nostra ipotesi è corretta, ed è il motivo per cui ci sembra importante riflettere su questa raccolta, un diretto confronto della linea letteraria siciliana con quella letteratura europea del disastro che se in Italia trova appunto in Levi un esponente essenziale, in altri contesti europei manifesta in forme anche diversissime l'urgenza di ricostituzione della «presenza» di un qualche mondo culturale possibile, secondo la teoria sviluppata da De Martino nel suo capolavoro incompiuto sulle apocalissi culturali. Anche la lingua del disastro della poetessa messinese vive, come abbiamo visto, di figure di mediazione, documenti psicopatologici della cultura in cui il disastro, per così dire, lascia tracce nella lingua. Nel personaggio di Venera, l'unica superstite ritardata della sua famiglia, le

---

*Insana*: puntuale è inoltre a mio avviso il parallelo tra la riflessione di *Insana* sul disastro con il lavoro dello scrittore tedesco W.G. SEBALD, che proprio sul rimosso traumatico della generazione bellica si è concentrato in opere come *Storia naturale della distruzione* (tr. it. di A. Vigliani, Milano, Adelphi, 2004. Cfr. A. CORTELLESA, *La prima voragine*, in A. TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Messina, Iride, 2009, pp. 7-31. Estremamente importanti in questo senso sono anche le pagine che *Insana* riserva alla propria città nella raccolta *Satura di cartuscelle*, Roma, Perrone, 2009: cfr. pp. 23-30.

<sup>17</sup> Il tema della paura, come ricordo del trauma originario dell'esistenza del sopravvissuto ritorna come *leit motiv* della raccolta, ma è presente, a volte negli stessi termini, anche nelle prime raccolte. Solo a titolo di esempio, ecco come il momento della morte è raffigurato in *Minchiababba e babbannacchia*, in *Sciarra amara*, TP, p. 27: «che scanto / quando la minchiababba e babbannacchia / ci prende per stanchezza con il fiato di fuori» (corsivo mio).

<sup>18</sup> «impazzirono [...] / e nudi correvano», da *Frammenti di un oratorio* cit., p. 19.

<sup>19</sup> Pensiamo naturalmente alle pagine dedicate a questa figura e contenute ne *I sommersi e i salvati*.

<sup>20</sup> La tesi sulla «formazione di compromesso» di Francesco Orlando, teorico della letteratura tra i maggiori del '900, è esplicitata innanzitutto in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992.

connessioni simboliche del linguaggio appaiono già originariamente devastate («altre volte non rispondeva manco al saluto / niente / era così / non c'era / [...] i vicini la trattavano con garbo / come una cosa dangelosa che si spezza»),<sup>21</sup> e lo «scanto», con cui il trauma del terremoto si manifesta, animalizza quasi la sua figura che vediamo saltare sotto il muro maestro.<sup>22</sup> Qui però il codice simbolico si spezza definitivamente. Nel mancato urlo – «e non urlò» –, nella mancata manifestazione cioè dell'angoscia del trauma, la forma espressiva si spezza senza che se ne possa ritrovare un'altra. La sopravvissuta infatti «da allora non dice una parola / e sta con la bocca aperta / come la maravigghiata da rutta».<sup>23</sup> Ora, appunto, in questa figura la poetica del frammento che emerge dalle macerie, che sono sì quelle del terremoto, ovvero del disastro, ma ancor di più quelle delle sue conseguenze, trova uno sbocco: la poesia, al contrario della «meravigliata», non rinuncia all'espressione del trauma, ma porta con sé, pur nell'espressione, il rischio costante di quel silenzio. L'esito espressivo è altamente improbabile, quasi casuale: è uno degli esiti possibili della lotta che si è combattuta, e che non è una lotta esclusivamente interna al mondo umano. Anche qui è evidente come l'antropologia di Insana non sia sganciata dalla natura, ma, dove vediamo l'orizzonte umano toccare quest'ultima, è appunto, con Leopardi, – ma è tema caro a tutti quegli autori siciliani che hanno tematizzato la questione, come l'ultimo De Roberto, seguace di von Hartmann – nella dimensione del disastro.

Se le macerie della città appaiono in questo senso come l'esito di una *sciarra* estrema, quella tra ethos urbano e natura, il conflitto appare del tutto non ricomponibile, e destinato a ripresentarsi non appena la forza del mare, inattesa, giungerà a portare morte dopo la nuova, grande scossa. Eppure, le macerie non restano bloccate dentro una forma: nel corpo apparentemente morto della città, così come nei cadaveri fissati nella loro immobilità, qualcosa torna a vivere. Non altra è in fondo la storia della città di Messina, figura paradigmatica in queste pagine del destino della amarissima *sciarra*, ontologica, che attraversa il mondo umano nel suo rapporto con ciò che lo circonda, l'*Umwelt*, l'ambiente in un senso più generale: risorta sullo stesso luogo, quasi a dispetto di quell'inquietudine geologica che la abita internamente, Messina diventa luogo di origine di una fuga senza termine che non consente, proprio in quanto l'origine è cancellata, segnata dal disastro, neanche il dolore, nostalgico, del ritorno. Lo stupore, a cui Insana sfugge pericolosamente nell'espressione, rischiando cioè il tutto per tutto nell'espressione stessa, ha come oggetto il movimento con cui, data per spacciata dopo lo «scanto», la vita, «strette le chiappe per darsi un contegno», prova a uscire dal suo inferno e «riprende a fiatare / disserra la bocca / si tocca la testa», ignara del vuoto che dietro una porta – lì dove la domesticità della casa proseguiva fino a qualche attimo prima – può inaspettatamente presentarsi. Il boato informe con cui l'apocalisse si è presentata («finita / è finita la vita») non ha

<sup>21</sup> *dangelosa* = *fragile* (etim.: *pericolosa, pericolante*).

<sup>22</sup> Un ulteriore esempio lo troviamo nel frammento, di poco seguente, «guaiscono e gemono / pisciano in piedi / e non sanno / che animali sono diventati», p. 49.

<sup>23</sup> *maravigghiati da rutta* = *meravigliato della grotta*, è espressione idiomatica messinese con cui si indica un personaggio tipico dei presepi meridionali, posto in atteggiamento di stupore muto di fronte all'apparizione del divino Bambino.

pregiudicato la possibilità di un mondo, oltre le macerie. Queste ultime, da cui si sono levate voci e spuntoni di lingua, possono finalmente, nell'ultimo testo, trasformarsi in rovine: l'attraversamento poetico del disastro non ha insomma lasciato le macerie lì dov'erano. Pazientemente, la poesia ha vissuto, o tentato di vivere, delle stesse forze, tutte umane, che hanno consentito la ricostruzione: depositata la distruzione, alla nuda animalità dei sopravvissuti è subentrato il cercarsi degli innamorati e lo storicizzarsi, anche attraverso la possibilità di tornare a nominare i luoghi e le strade («Santuzza sbucando da corso Cavour / e Bastianu da via I settembre»), di ciò che è accaduto. D'altra parte, questo trattamento delle macerie, spirituali e materiali insieme, non è qualcosa che il poeta possa fare in solitudine: il poeta per così dire accende delle voci, le rievoca e attraverso di esse rende nuovamente linguisticamente esperibili, in un modo qualsiasi, ciò che non ha più lingua: «a fini du munnu» che vediamo nel primo componimento ha l'immediata conseguenza, lì dove c'è ancora del movimento, un qualche movimento – e la poesia è in questo movimento – di provocare un appello. «Accurriti accurriti gente», con cui la raccolta si apre, è l'appello della madre per la salvezza della figlia, ma è anche l'apertura di quella dimensione corale, che si sporge sul presente e senza la quale la persistenza del mondo diviene impossibile.

5. «A cosa fatta / non c'è più che fare / è inutile dire al morto / buonasera» (da *Morte bocchinara* in *Sciarra amara*): ed è dunque prima che bisogna agire, esattamente quando è possibile imbattersi nel proprio *kairós*. L'ultima direzione verso cui muove la *sciarra* poetica di Insana è quella psicologica. La verità della vita stessa (e «Jolanda Insana [...] punta al colpo alto, al cuore della verità...»?)<sup>24</sup> è questo tempo del conflitto e dell'oltraggio, unica via di scampo e di sorpresa alle solitudini e alle angosce, e alla patologia intrinseca del nichilismo, il «disamore», cui condurrebbe la mancata resistenza, la rinuncia alla persistenza nel proprio compito: «Jolanda Insana - scrive la poetessa nel breve ritratto autobiografico del 1990 che abbiamo già citato - si aggira per teatranterie tra insulto e bestemmia, o piomba nell'enigma della passione perché la voce non vuole smorire e urla scongiuri per scongiurare nefandezze... ».<sup>25</sup> Mimando la vita fino a manifestare la comune origine con essa, l'atto poetico è forse ancora capace di testimoniare per Insana, nel deserto bellico con cui è iniziato anche il nuovo secolo, un luogo in cui la vita può pretendere di avere uno spazio, un segno proprio, una puzza qualsiasi. Il poeta è sempre poeta di un tempo, è dentro la storia fino al collo: rende storiche le forze che si agitano nel suo animo.

La poesia recupera così nel suo farsi, ancora una volta nell'ultima raccolta *Turbativa d'incanto*, quell'attitudine terapeutica che l'ha costituita, sin dall'inizio, come *sciarra*: ed è in questa *sciarra* che si gioca la responsabilità del fare e del dire, in attesa che il sipario cali e il movimento lasci il palco al silenzio: «pianse una sola lacrima / dall'occhio destro / per un istante mortalmente azzurro / e serrò la bocca» (da *La pietanza votiva, La tagliola del disamore*, 1999-2002). Ma finché questo non accade, il rischio di una sfida è sempre lì, presente, come nell'uscita di scena della bestia con

<sup>24</sup> J. Insana, *Jolanda Insana* cit., p. 576.

<sup>25</sup> Ivi, p. 575.

cui si chiude *Turbativa d'incanto*: «esce di scena l'azzoppata iena / muta e scriteriata / e più non urla ti faccio guerra ti spacco» (da *La màndola della melancolia*).

L'ingiuriosa attesa in cui la vita può esprimere, oltraggiosamente, la propria verità conflittuale, è popolata da forze molteplici e rimane tale – attesa, appunto – solo finché queste forze si muovono. La linea siciliana di cui anche *Insana* è espressione autentica, nel suo nichilismo tragico, tenta così, lungo questo asse a cavallo tra due secoli, una fuoriuscita al nichilismo che preme, come asfittica economia di esistenza, la cultura non solo italiana. La poesia, la sua scrittura, è allora, come parte di questa attitudine al moto, atto di responsabilità verso la vita. E, soprattutto in un tempo in cui le forme di vita tendono ad immobilizzarsi, in un disastro senza boati, il *verso* è come un segnale di avvertimento:

questa è terra di addii senza angeli  
e la vita s'inzacchera e straccia  
in mezzo ai rovi  
ma la mano che non formicola  
vuole scriverne il nome  
su tutti i muri  
per marcare il territorio  
come fanno i gatti con il piscio

(da *questa è terra di addii senza angeli* in *La tagliola del disamore*, 1999-2002)

Nella stessa raccolta, in un componimento in cui il riattraversamento del trauma di un lutto torna a legarsi alla capacità rammemorante della poesia, i resti della *sciarra* più estrema, la guerra, vengono messi in mano all'io poetico, evocato mentre costruisce «[...] castelli e balconi / con schegge di bombe e fil di ferro / legnetti bruciati e terriccio di riporto / ma niente era avvitato», che è costretto, come un piccolo Sisifo, «ogni giorno», a rifare «lo stesso castello / lo stesso balcone» (*La pietanza votiva*). Un'attitudine compositiva dell'io poetico che appena qualche anno dopo, in uno dei dialoghi de *La bestia clandestina* (prima in *Inediti*, 2003-2006, poi in *Turbativa d'incanto*), risulta seriamente in difficoltà:

scostruita nelle relazioni  
incapace di modellare un mattone  
e cuocerlo al sole  
alzi muri elettrificati  
come se non fosse caduto il muro di Berlino

e i muri di cemento  
che alzano a Gaza  
quelli non sono muri?

Occorre prestare attenzione a che la composizione, la sua modalità artigianale, non serva a costruire appunto «fortilizi», dell'anima come dei popoli. La *sciarra*, anche quella della storia, si è spostata nuovamente, insieme ai suoi "tu", fin dentro l'io poetico. L'orizzonte tensionale è introiettato senza che la complicità col mondo e con la storia vada persa. Anzi, tutt'altro. Ma è qui, adesso, che accade qualcosa di difficile: ed è qui che la poesia si leva, non per sanare, ma come sempre per

esprimere. E contro ogni compiacente composizione agisce – così testimonia l'ultima produzione di *Insana* – proprio quella forma che tiene insieme, legate dal dialogo e talvolta da nient'altro, le forze che, nell'esprimersi, già chiedono di superare la fissità della parola scritta una volta per sempre, per tornare a manifestarsi, come gesto o pronuncia orale, nelle voci di corpi ancora in vita.



Federico Francucci

## I quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani

Il primo numero dei *Quaderni dell'Ingegnere. Testi e studi gaddiani*, uscì nel 2001 per l'editore Ricciardi. Della rivista, fondata da Dante Isella, il grande filologo direttore anche delle *Opere* gaddiane uscite in cinque volumi da Garzanti tra 1988 e 1993 (tappa decisiva, nella sua autorevolezza filologica e critica, per una approfondita conoscenza dell'autore lombardo), fu pubblicata una prima serie di cinque fascicoli (due per Ricciardi, 2001 e 2003; i seguenti per Einaudi, 2004, 2006 e 2007), interrotta alla fine del 2007 per la morte di Isella. La nuova serie, diretta da Clelia Martignoni, a cadenza annuale, partì nel 2010, per la Fondazione Pietro Bembo dell'editore Guanda, e finora conta tre fascicoli. Ad ottobre uscirà il non meno notevole quarto numero (a Clelia Martignoni si affianca nella direzione Emilio Manzotti).

Avviando la rivista al volgere del millennio, Isella aveva voluto intorno a sé buona parte dell'équipe di specialisti da lui già diretta per la realizzazione delle *Opere* Garzanti (Franco Gavazzeni, Gianmarco Gaspari, Paola Italia, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Clelia Martignoni, Liliana Orlando, Giorgio Pinotti, Raffaella Rodondi, Andrea Silvestri, M. A. Terzoli, Claudio Vela), con qualche aggiunta (Barbara Colli, Andrea Cortellessa, Donatella Martinelli, Giulio Ungarelli), nella consapevolezza che la gran mole di lavoro potesse essere affrontata solo da un vasto e già collaudato gruppo. La presentazione di Isella al primo numero, riletta a più di dieci anni di distanza, brilla, oltre che per l'eleganza austera, per la ferma lucidità con cui fa il punto e traccia la rotta. Il filologo annunciava che molte novità sostanziali erano intervenute dopo l'edizione Garzanti (la più recente, il ritrovamento dell'importantissimo romanzo interrotto *Un fulmine sul 220*, edito per la prima volta dallo stesso Isella nel 2000, pari per rilievo al giovanile *Racconto italiano di ignoto del novecento*, fatto conoscere sempre da Isella in ed. critica nell'83), tanto da imporre come «indispensabile» il raggiungimento di una «migliore conoscenza dei materiali superstiti, e censirli e descriverli e utilizzarli, sia ai fini di dare un preciso assetto filologico all'opera gaddiana, sia di avviarne un adeguato commento». E orgogliosamente esibiva, nel finale, oltre all'ambizioso progetto, anche l'entusiasmo speso nel cominciare a realizzarlo.

Isella ha dato alla rivista una chiara articolazione interna, dividendola in sei scomparti (struttura confermata fedelmente dalla nuova serie). Al primo posto e in grande evidenza (ribadita anche dal sottotitolo) sta la sezione *Testi*, con pubblicazione filologicamente accurata e contestualizzazione di inediti gaddiani, fossero letterari, saggistici, diaristici, giornalistici; seguono i *Documenti*, dove nel corso degli anni entrano soprattutto importanti epistolari, con particolare attenzione alle testimonianze dei rapporti con gli editori (sempre assai tormentosi per Gadda, come si sa). Al terzo posto, una sezione iconografica: rare fotografie e immagini, o disegni provenienti

dagli scartafacci gaddiani, con pochi commenti. A seguire, gli *Studi*: approfondimenti filologici, storico-critici (il nome fu preferito da Isella per la severità a quello meno rigoroso di Saggi); infine, due sezioni prettamente documentarie, di grande importanza: l'*Archivio*, riservato a descrizioni dettagliate dei più importanti fondi archivistici gaddiani custoditi in varie sedi; e la *Bibliografia*, insieme carta e bussola indispensabile per destreggiarsi in un territorio in continua espansione (affidata a Cortellessa fino all'interruzione del 2007, nella nuova serie è curata da Mauro Bignamini e Francesco Venturi).

L'impostazione metodologica della rivista, molto chiara, assegna il primato a minuziosi e solidamente fondati studi filologici, ai quali è affidato il compito di restituire il più possibile la produzione gaddiana ancora dispersa (in alcuni casi con ritrovamenti preziosi), e a contributi e scavi documentari che puntino alla ricostruzione di temperie storiche, fonti e retroterra culturali, ambienti editoriali e letterari, e percorsi di formazione.

Già nel primo numero si potevano leggere *Villa in Brianza*, bellissimo inedito risalente al 1928-29, a chiave scopertamente autobiografica su un luogo/tema doloroso e fondativo per Gadda, curato e commentato da Manzotti (e riproposto poi in volumetto presso Adelphi nel 2007 a cura di Pinotti), e *Grumi di pensiero silvano*, pagine di un taccuino del 1946, vergato durante un soggiorno estivo in territorio senese, curato da Isella; nel secondo numero spicca un folto gruppo di appunti intitolati *Il secondo libro della poetica* (a cura di Isella), risalenti alla seconda metà degli anni Venti, idiosincratica miscela di umanistico e scientifico (addirittura con un abbozzo di dimostrazione more geometrico) aromatizzata dalla spezia forte di un temperamento nevrotico impossibile da limitare; nel terzo numero la sezione di testi è particolarmente ricca e preziosa, perché offre, a cura di Manzotti, due redazioni intermedie di un passaggio cruciale della *Cognizione del dolore* (riguardante la costruzione della figura della madre, e del suo oscuro sentimento, di orrore ma fors'anche di desiderio, nei confronti dell'idea di un'effrazione e di una violenza contro di lei), e, a cura di Isella, tre testi brevi e umorosi (*Autoritratto*, *Cavalli e muli*, *Facciata e retro*) provenienti da un quaderno che per il grosso ospita materiali orbitanti intorno al *Racconto italiano di ignoto del novecento*. Di notevole rilievo sono i materiali pubblicati sul numero 4 a cura di Riccardo Stracuzzi, stesure parziali e corpose, risalenti al 1929, della tesi di laurea in filosofia che Gadda avrebbe dovuto discutere con Piero Martinetti, e che invece abbandonò per vari motivi (è il caso di segnalare che sul numero 5 Guido Lucchini pubblica «l'esiguo manipolo della corrispondenza di Piero Martinetti con Gadda», venti lettere 1925 e 1932, conservate al Gabinetto Vieusseux).

Anche tra i *Documenti* si registrano, nella prima serie della rivista, uscite molto cospicue. Vengono pubblicate, a cura di Liliana Orlando, le lettere di Gadda degli anni 1957-1961 a Raffaele Mattioli e Gianni Antonini dell'editore Ricciardi; quelle a Einaudi (in misura preponderante a Giulio stesso, e poi a Vittorini, Fruttero, Bollati, Calvino) distribuite nel lungo arco cronologico 1939-1967; quelle a Giovan Battista Angioletti tra 1946 e 1959; e, a cura di Giorgio Pinotti, le missive a Livio Garzanti tra 1953 e 1969; e a cura di Isella agli editori Rosa e Ballo, tra 1943-1946. Questa folta

corrispondenza, oltre a offrire un bel campione della prosa epistolare gaddiana, spesso a cavallo tra formalismo ossequioso e improvvise insopprimibili accensioni, garantisce un contributo impagabile di informazioni sui travagliatissimi rapporti dell'autore con i suoi molti editori: le lunghe dilazioni, le promesse inevase, i progetti più volte rivisti e spesso lasciati cadere, le insoddisfazioni i timori i rancori. Talmente vasta e importante, nel continente gaddiano (per riprendere una perspicua immagine di Isella), la regione del suo epistolario, che Claudio Vela, sui numeri 1 e 2 e sul numero 4, compila, tra gli *Strumenti*, un *Repertorio cronologico delle lettere di Gadda pubblicate*.

Tra i molti pregevoli e innovativi *Studi*, dedicati ad aspetti diversi dell'opera gaddiana (per fare solo qualche esempio, l'importanza degli autori latini, la fortuna oltre confine, i tecnicismi scientifici e ingegneristici, naturalmente l'inventività lessicale e sintattica), si cita quello di Clelia Martignoni, numero 5, che mette a confronto *L'Adalgisa* con il formidabile brogliaccio giovanile *Un fulmine sul 220*, circoscrivendo e commentando con precisione i debiti dell'opera seriore nei confronti di quella abbandonata.

*Nell'Archivio* Paola Italia censisce e descrive molto utilmente il Fondo Gadda all'Archivio Garzanti, con un contributo distribuito su tutti e cinque i fascicoli della prime serie. Su questa benemerita linea nella stessa sede della nuova serie, prosegue Barbara Colli censendo i fondi Citati e Roscioni, ora alla Biblioteca Trivulziana di Milano.

Come già detto, *I Quaderni dell'Ingegnere*, sospesi temporaneamente dopo la scomparsa del fondatore, riprendono nel 2010 in nuova serie (nel Comitato anche Silvia Isella). Ereditandone la direzione e raccogliendone il lascito, Clelia Martignoni riconferma nella sua *Premessa* la fisionomia della rivista voluta da Isella, «maestro rimpianto e inarrivabile», e ne rilancia le idee fondanti, nonché l'ambizione e l'entusiasmo: primato della filologia «in senso stretto e lato», necessità dell'équipe, coinvolgimento di studiosi giovani. La seconda serie ospita molti lavori nati dall'iniziativa, patrocinata da Isella, di riunire alla Biblioteca Trivulziana i due inestimabili fondi gaddiani già ricordati, Roscioni e Citati, la cui esistenza era nota agli studiosi, ma che fino a quel momento erano rimasti pressoché inaccessibili ai più. A essi si aggiungano il pure prezioso Fondo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux, e quello Liberati, più recentemente venuto alla luce, e molto ricco, dell'erede Arnaldo, Villafranca di Verona. Già nel primo numero Liliana Orlando e Claudio Vela curano due inediti (o rari), entrambi del 1932, provenienti dal fondo Roscioni (rispettivamente il racconto gotico *La casa solitaria* e la singolare prosa di viaggio *Con Linati, a grande velocità*), e Giorgio Pinotti pubblica, commentandole, le lettere di Gadda a Roscioni degli anni 1963-1970. Ma forse il piatto più appetitoso viene servito nel secondo numero, dove Clelia Martignoni, riprendendo e portando a termine un lavoro impostato da Isella, offre il testo atteso da tempo del cosiddetto *Quaderno di Buenos Aires*, riemersione senz'altro decisiva per la cartografia gaddiana. Il quaderno fu ricevuto in dono da Gadda durante il biennio trascorso in Argentina (1923-1924) come ingegnere elettrotecnico; l'autore vi scrisse sia durante il soggiorno sudamericano, sia dopo il ritorno a Milano nel 1924. I materiali del

quaderno, molto frammentari e eterogenei, gravitano però intorno a due fuochi: uno legato al *Racconto italiano*, l'altro relativo alla descrizione della realtà argentina e, particolarmente importante per noi, del fascismo. È probabile ma non dimostrabile, come illustra la curatrice, che l'*Ur-Racconto italiano* sia stato avviato da Gadda già in Argentina; ma la certezza di questo dettaglio cambierebbe di poco la situazione degli studi. Con una lettura ravvicinata, Martignoni mostra la stretta dipendenza di alcuni passaggi del *Racconto italiano* da brani contenuti nel *Quaderno di Buenos Aires*, offrendo dati nuovi sull'apprendistato letterario gaddiano. Anche i frammenti politico-ideologici sono rivelatori, perché fanno maggior chiarezza sulla questione assai dibattuta del fascismo di Gadda. In questi primi anni del regime, Gadda fu ferventemente, rabbiosamente fascista; il saggio di Guido Lucchini, che segue la lunga e articolata nota al testo di Martignoni, illustra la posizione ideologica, ma anche psicologica, di Gadda a quell'altezza, e rintraccia, tramite documentati percorsi bibliografici, una più che probabile influenza dell'economista Vilfredo Pareto, che si era pronunciato decisamente in favore del fascismo, sulle idee del Gadda di allora. L'immagine dello scrittore e dell'uomo esce insomma, dalla lettura del *Quaderno* arricchita ed approfondita.

Non mancano contributi di grande interesse sia tra i *Testi* che tra i *Documenti*: dovendo scegliere, segnaliamo le lettere del 1916-17 a Antonio Semenza, padre di Luigi, amico fraterno di Gadda curate da Silvestri (e segnaliamo anche il saggio di Giordano Castellani che, basandosi sulle testimonianze di guerra gaddiane, ricostruisce dettagliatamente i giorni precedenti il tracollo di Caporetto, nel 1917); le lettere alla Mondadori scritte tra 1943-1968 e curate da Pinotti. Una menzione particolare va agli studi urbanistico-architettonici presentati con grande perizia da un'esperta politecnica come Ornella Selvafolta, affiancati da subito nella rivista, sagace fautore Isella stesso con marcata volontà interdisciplinare, a quelli ingegneristici di Silvestri (istituzionali, documentari, di cultura tecnica). Tra i saggi della nuova serie, citiamo quello firmato da Clelia Martignoni e Barbara Colli sulla genesi del cosiddetto «pseudodialogo» tra autore e editore della *Cognizione del dolore* (1963), dove agli ottimi apparati costruiti da Colli si accompagna il commento critico di Martignoni; e quello di Vela sui personaggi che compaiono solo una volta («personaggi-hapax») nel *Pasticciaccio*.

In poco più di un decennio di intensa attività, *I Quaderni dell'ingegnere* hanno arricchito, variegato e anche modificato nei dati e nei fatti, sempre sotto le bandiere di un metodo filologico-storico, l'immagine recepita di Gadda. Non è un vanto che tutte le riviste possano agevolmente attribuirsi. Si deve pure a collaboratori di lunga data della rivista, e tutti già inclusi nel gruppo diretto da Isella per l'edizione Garzanti (Paola Italia, Liliana Orlando, Giorgio Pinotti), anche la curatela del Gadda che dal 2011 esce per Adelphi: pubblicati sinora *Accoppiamenti giudiziosi* (2011), *L'Adalgisa* (2012), *Verso la Certosa* (2013).

Roberto Gigliucci

## Triste, contemporaneo e finale

*Noterai che è un poco tecnico,  
ed allo stesso tempo  
un poco fantastico, un poco folle.*

Amelia Rosselli a Pier Paolo Pasolini<sup>1</sup>

Concedetemi un rapidissimo esordio autobiografico. Mi è capitato di recente per la prima volta di dover scrivere la prefazione alle poesie di un giovane poeta *contemporaneo*... mi spaventava talmente questa prospettiva che ho esitato, prima di scriverla.

Cos'è contemporaneo? C'è un senso triviale della parola, un significato immediato: essere contemporaneo vuol dire essere coevo, vivere nello stesso tempo di qualcun altro o di qualcos'altro. E quindi più semplicemente contemporaneo è qualcuno a noi contemporaneo, qualcuno che, vivente, interferisce nella nostra vita e soprattutto influisce sul nostro pensare poesia, o uno che, morto in tempi recenti, ha rappresentato una paternità, una maternità, un punto di riferimento, comunque un pezzo di storia ovvero cronaca a noi terribilmente vicina, quasi ustionante. Per qualcuno sarà Zanzotto, per altri Manganelli, o Pasolini, per me certamente Pasolini, che è morto a metà degli anni settanta, quando non avevo ancora quindici anni, ma che sento morto ieri, 24 ore fa, anzi, ho sentito, ho visto morire ammazzato ieri notte.

Ma nonostante tutta questa nobiltà, c'è un altro senso molto più profondo, che ha a che fare con la poesia. E con l'arte, e con gli artisti in generale. Essere contemporaneo in tale accezione – cioè quella che userò d'ora in poi – sta per essere inattualmente distante dalla contemporaneità nel senso triviale dei vocabolari. Significa viverci dentro, per ovvio obbligo di logica, ma esserne esclusi, per cogente necessità d'arte.

Una semantica profonda di contemporaneità che non può non partire dalle riflessioni che da Nietzsche pervengono al più recente Agamben.<sup>2</sup> Il quale scrive:

«contemporaneo è colui che percepisce il buio del suo tempo come qualcosa che lo riguarda e non cessa di interpellarlo, qualcosa che, più di ogni luce, si rivolge direttamente e singolarmente a lui. Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo. [...] Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei. [...] Cioè ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare». Per Agamben dunque il contemporaneo è inattuale, o meglio intempestivo. Vero contemporaneo è chi non coincide perfettamente con la contemporaneità, non vi si adegua, ma ci vive dentro più che mai perché «intinge la penna nella tenebra del

<sup>1</sup> Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini 1961-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 10, a proposito del saggio *Spazi metrici*. Colgo l'occasione per precisare che questo nostro saggio è una rielaborazione della *lecture* tenuta in occasione del X Convegno degli Italianisti Scandinavi a Reykjavík, 13-15 giugno 2013.

<sup>2</sup> Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.

presente». Il vero contemporaneo è in continuo asincrono con la contemporaneità, perché vi si relaziona «attraverso una sfasatura e un anacronismo».

Permettiamoci di semplificare. Un poeta contemporaneo è contemporaneo a Baudelaire o a Virgilio, molto più di quanto non lo sia a uno scrittore suo contemporaneo in senso triviale (non dico a Camilleri o a Baricco, ma anche a un Gabriele Frasca, per intenderci). Questo *non solo* perché il poeta si vesta di panni curiali e viva nel suo studio che puzza di lucerna, isolato e pazzo, disperatamente remoto. *Non solo* perché il poeta sia chiuso in una grotta, come Euripide, in colloquio con i suoi personaggi travestiti da donna e fatti a pezzi, o ubriachi, o pezzenti, o infelici d'amore e suicidi, sepolto in una grotta – anche se vicino al mare come la fanciulla del sonetto pseudocamoniano tradotto da Zanella<sup>3</sup> – in attesa che un'aquila faccia precipitare sulla sua zucca lucida una tartaruga e così gliela spacchi. Il concetto di contemporaneità del poeta è più complesso. Riguarda il suo essere temporalmente anomalo, collocato non fuori del tempo ma in vettori temporali non convenzionali.

Con un telescopio molto potente vediamo la luminosità pazzesca di una quasar che ci arriva da miliardi di anni luce di distanza. Ciò significa che noi vediamo la quasar nelle condizioni in cui era non molto dopo il big bang, cioè come era in un tempo remotissimo. Com'è oggi non la vediamo.

Dunque potremmo inferire che in certi ambiti estremi *visibile è lo scomparso*, il perduto, il perento, mentre quindi *invisibile è il contemporaneo*. È in queste dimensioni *estreme*, appunto, che si colloca il poeta.

In tal modo il poeta vede l'invisibile, o, meglio, il non convenzionalmente visibile, e poco considera la luminosità e l'evidenza assolute del visibile, ovvero il contemporaneo triviale (mi si perdoni se comparo la quasi-stellar radio source con qualcosa di volgare). Il poeta segue dunque vettorialità temporali e spaziali alternative a quelli comuni. In tal senso è contemporaneo a Virgilio, ma è anche *precursore* di Baudelaire, pur vivendo magari nel 2013. Nella paradossalità risiede il poeta, ma intendendo il paradosso non come mero luccichio intellettuale o fumo negli occhi. Paradosso come fatto vivente, così vivente – ancorché anomalo e non endossale – che chi lo vive ne sente la tortura sul proprio corpo, come vedremo meglio.

Questo non determina necessariamente un'assenza del poeta dalla storia, un suo disimpegno, si sarebbe detto un tempo. La partecipazione alla contemporaneità triviale è possibile per un poeta, ma nelle forme della poesia, cioè nelle forme di una temporalità paradossica. Il poeta non è un aristocrate, può anche essere uno come Brecht, ma sempre poeta rimane, quindi osservatore di un presunto (per gli altri) invisibile che gli è contemporaneo anche se può sembrare morto, e poco osservante di un visibile troppo lucido per essere vero, troppo lucido per non essere *lucidato*.

Un'obiezione potrebbe essere che, se si denega valore alla storia, alla storiografia e alla cronicità, ma si sposta il poeta in un fluttuare di preposterazione, per così dire, il risultato è una genericità temporale da cui mancherebbe l'unico punto reale, cioè il presente, pur nel suo costante, infinito e puntuale riassetamento. Passato e futuro,

---

<sup>3</sup> Pereira Caldas, *Versão italiana de soneto de Camões «Em uma lapa toda tenebrosa» por Giacomo Zanella*, Braga, Bernardo A. de Sá Pereira, 1884; il sonetto è ritenuto oggi spurio senza alcun dubbio ed espulso dal corpus camoniano; ciò non toglie che sia piuttosto bello.

insomma, non esistono, se non in il primo in una mappa filologicamente (o memorialmente, nel caso del passato prossimo) restaurata, mentre il secondo, il futuro, può solo essere oggetto di prospezioni programmatiche o utopiche, anche se di una utopia pragmatica. Quindi – prosegue l'obiezione – così si immergerebbe il poeta in un non essere, di nuovo, aristocratico, e a noi gli aristocratici alla Des Esseintes fanno ribrezzo (a non evocare l'ignobile copia-caricatura italiana dello Sperelli). Ogni obiezione è da prendere in considerazione, ma a volte anche da prendere in considerazione e basta, senza starci su poi troppo a riflettere. In ogni caso il poeta contemporaneo può essere impegnato nella lotta, nella piazza, nei cortei, nella politica, ma proprio perché non crede al visibile triviale, ma proprio per trasmettere la carica dirompente del suo big bang, o del suo universo in accelerata espansione già espanso del tutto, quando anche i buchi neri rimasti dopo decenni e decenni cosmologiche non hanno più niente da inghiottire in una rarefazione immane ed esplodono e quindi il buio e l'assenza di tempo regnano sopra nulla su cui regnare.

Inoltre, e mi perdonerete il lugubre ma non malaugurante discorso, essere contemporanei significa essere morti, e risediamo un poco in questo paradosso fecondo.

Prima di tutto: cos'è un poeta? Diamo alcune risposte, se no non ci intendiamo.

Un poeta è uno morto. Se non sei morto non sei un poeta. Dove sta il poeta? Ad esempio al cimitero inglese della piramide Cestia a Roma: ci trovi Keats, ci aleggiano i versi di Pasolini (non è di maggio questa impura aria). Oppure al cimitero sempre inglese di Estrela a Lisbona, dove è sepolto Fielding che arrivò nel porto della torre di Belém già semi-cadavere («the total loss of limbs was apparent to all who saw me, and my face contained marks of a most diseased state, if not of death itself») ma assai lucido di cervello e la Lisboa pre-terremoto gli sembrò la città più brutta del mondo («the nastiest city in the world»),<sup>4</sup> ma egli parlava già da morto, come ogni grande artista sa e deve fare, anche quando ironico e satirico come l'autore di Tom Jones. Una foce è il luogo giusto per i poeti: è il luogo dove ci si apre, dove si perde ogni figura in un oceano perennemente finale.

Il poeta è spesso un giovane morto: fa giusto pensare a cosa sia un poeta il giovane di marmo morto che accoglie fra i primi il visitatore del Verano, il cimitero monumentale di Roma. Il poeta è remoto: per questo ci parla così da vicino (chiedo ancora perdono per i paradossi, ma non è loro colpa se sono carichi di senso). In quanto morto, il poeta ci dice la morte come sostanza, ci fa sentire morti, ma in tal modo ci testimonia pure che non c'è la morte, che al limite la nostra esistenza, se pure fa schifo, è comunque autogiustificata dal fatto di non essere un non essere. Il poeta da morto, o morente perenne, ci permea di una certezza: dentro il nostro limite temporale c'è occasionalmente tutto, insomma nel circuito in cui restiamo necessariamente, senza un oltre, troviamo un abisso di visioni pressoché infinito, illogicamente infinito. E alla fine, in mezzo a queste frammentate apocalissi, il materialista ateo la pensa allo stesso modo di Leibniz e insieme concludono come il giovane agonizzante curato di

<sup>4</sup> Henry Fielding, *The Journal of a Voyage to Lisbon*, London, A. Millar, 1755, pp. 42, 218. Per una immagine della Lisboa prima del *désastre* cfr. *Lisbon before the 1755 earthquake. Panoramic view of the city*, a cura di Paulo Henriques e Marcia De Brito, Chandeigne, Gótica, 2004.

campagna: che importa, tutto è grazia. Ecco come si è contemporanei, ci spiega Bernanos (e al suo seguito Bresson): un credente lo spiega anche a noi che non siamo credenti.

Ma basta con le astrazioni. Un dibattito sul «Corriere della sera» venne aperto nel caldo luglio del 2011 da Paolo di Stefano. I poeti sono meglio dei narratori, si suggeriva, e pur tuttavia i poeti sono ignorati dalla società odierna. Non hanno una presenza fisica, come un tempo ai festival estivi o sugli schermi televisivi, non hanno una identità, non hanno editori, non hanno ruolo, non hanno niente, non sono niente, eppure scrivono meglio dei romanzieri. La discussione continuò sulle pagine del «Corriere» con Cortellessa, Marcheschi, Berardinelli, conobbe eco altrove, ad esempio con Oldani su «Avvenire» ecc. ecc. Si disse che i poeti sono un bene dell'umanità, che nel cinismo dell'attuale società letteraria la poesia muore, ma anche che i poeti contemporanei (nel senso triviale, diremmo noi) sono per lo più astrusi e noiosi, self-centered, inutili. Da una parte la difesa a oltranza della poesia come avanguardia del linguaggio, motore primo della lingua, libertà dalla koinè e dal mercato, dall'altra lo sguardo sulla poesia come aristocrazia comunicante, che si appoggia a un presunto prestigio storico di supremazia, la cui fragilità è ovviamente clamorosa.

Allora torniamo al punto di partenza: i poeti sanno che la poesia è una questione fra morti? Di morti per morti? Cum mortuis in lingua mortua? I poeti degli anni zero, raccolti da Ostuni su un recente numero dell'«Illuminista» (2010), sanno che per essere poeti devono essere morti?

Chissà. I veri poeti lo sanno, temo. Cerchiamo ancora di stare dentro il paradosso, non di sfruttarlo solamente. Il poeta vive il martirio di questo essere morto coi morti. Ecco perché il modo di essere contemporaneo del poeta è diverso da quello degli altri. E non si tratta solo di un martirio eroico nel senso esteriore: può esserlo, come per i poeti folli (pensiamo ad Amelia Rosselli o a Dino Campana, a Lorenzo Calogero), ma può anche essere un martirio borghese (Montale o ancor meglio Pessoa). Certo non si scappa dall'essere indefinitamente morti dentro un martirio, non si scappa dalla fornace, e soprattutto in questa vicenda non si può non essere assolutamente soli. Un poeta è solo, è sociopatico, anche se poi magari nella vita fa il simpatico. Quando si concede agli altri, lo fa da buffone, e quindi mostra l'altra faccia della sua melanconia, cioè della sua totale solitudine, rabbia, misantropia e desiderio. Questa è contemporaneità vera. Indubbiamente un poeta è fuori della convenienza e fuori delle regole sociali: per questo un poeta non può essere se stesso in un'antologia trivialmente contemporanea o in un'assise di addetti ai lavori. Un poeta è il contrario di un professionista: infatti nessuno fa il poeta di professione, diffidiamo da chi si presenta e si qualifica come poeta. E diffidiamo da chi fa il critico di poesia di professione: professionista di qualcosa di così poco professionale... suvvia! Un noto poeta vivente che ho conosciuto si presentava così: «Piacere, sono tal dei tali, poeta». Actually non era un grande poeta, ma lo è stato soltanto quando *hélas* è sprofondato nella solitudine del lutto vedovile e ne ha scritto.

Ecco che allora chiedersi se i poeti siano migliori dei narratori potrebbe non avere senso, se non meramente giornalistico, intendo. I poeti non sono migliori, sono poeti. E



quindi anche narratori, se autentici. Usiamo la vecchia parola poeta come sinonimo di scrittore, di grande scrittore, questo si sarà capito.

Non vogliamo dire che la poesia trascenda l'umano: nessun prodotto umano trascende l'uomo, tutto è immanente il suo essere, il suo mal-essere. È solo una questione di definizione, di luogo psichico, di identità: il poeta è realmente morto, oppure vive da morto ed è inteso da lettori che nel momento in cui lo intendono sono morti. E per questo intensamente e inevitabilmente vivi, senza poter saturare il senso della vita, che non si dà se non per autogiustificazione dell'essere, ma saturando un senso specifico, quello della poesia, che non crea assoluti, né ci ha commercio, ma reclama l'interpretazione. Solitudine in mezzo al mare, nell'occhio di un'ode marittima, o gorgoglio da un pozzo, come diceva Pound vecchiando nella straordinaria intervista che gli fece Pasolini: io vi parlo da un pozzo. O Pessoa-Soares in Rua dos douradores, o Álvaro de Campos alla tabaccheria, o in un'estasi di totale passività e penetrazione, aperto a ogni prospettiva oceanica.

Ci capita spesso di ricevere sollecitazioni da giovani poetesse e poeti che vogliono esordire. Che dobbiamo rispondere? Forse questo: avete coraggio di essere morti? Avete la forza di permanere nel vostro crepaccio, nella vostra foiba? Se sì, siete poeti, e andate avanti. Dove non so.

ma le divinità / cadevano reciprocamente nel gran buio della mia scala / poco divina: poco divina era la mia insonnia e la tua / religione era un salto nel buio

Cadevano tutte le storie dei martiri e cadeva la mia precoce / insonnia. Cadeva a pezzi la religione di dio e le tue / illusioni non erano che le mie fandonie! Ecco la morte / arrivare con il suo bagaglio di precoci violette.<sup>5</sup>

Anche l'autrice di questi versi cadde nel gran buio ovvero nella pallida luce della chiostrina di un palazzo a via del Corallo a Roma, gettandosi dal quinto piano. Era l'undici febbraio 1996. Una finestra aperta, una seggiola appoggiata al davanzale. Un volo, la cima di un albero sfiorato, la caduta, la rottura, lo stacco. «Io volavo felicemente al fuoco del tuo / disordine»,<sup>6</sup> scriveva nelle *Variazioni* del 1960-61, uno dei canzonieri d'amore più infocati e impetuosi della poesia italiana di tutti i tempi.<sup>7</sup> Era Amelia Rosselli, poetessa d'amore e di solitudine («Trouvez Hortense», raccomandava Rimbaud, *Illuminations: H*, ripreso nella *Libellula* del '59).<sup>8</sup> «La gloria scendeva / scendeva abbronzata e trucidata».<sup>9</sup> Io non so se qualcuno in Italia nel Novecento ha scritto liriche d'amore così segnate dalla gloria. Penso proprio alla gloria in senso anche teologico, la *Herrlichkeit* di cui scrive von Balthasar nella sua estetica

<sup>5</sup> Amelia Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Govannuzzi, Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012 (d'ora in poi: *OP*), p. 112-113 in *capfinidad*. Per la vasta bibliografia su Amelia *OP* è ora uno strumento imprescindibile; rammento almeno la più recente monografia complessiva, quella di Florinda Fusco, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007.

<sup>6</sup> Ivi p. 128.

<sup>7</sup> Credo si tratti dell'amore per il pianista d'avanguardia David Tudor, conosciuto a Darmstadt nel '59 (cfr. *OP* p. LXXVI); tuttavia Amelia specifica: «Non sono innanzitutto temi d'amore, apparentemente lo possono essere, ma sono temi di guerra», in: Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefaz. Laura Barile, Firenze, Le Lettere, 2010 (d'ora in poi: *Interviste*), p. 127.

<sup>8</sup> Cfr. Emanuela Tondello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, pp. 65 sgg. Sulla solitudine: «Chi scrive è una persona molto sola, spiritualmente, stilisticamente sola», in *Interviste*, p. 71.

<sup>9</sup> *OP*, p. 128.

teologica. Una gloria difficoltosa, una gloria anacronistica quantomai contemporanea e osteggiata dalla neoavanguardia<sup>10</sup> e anche dall'amico Bobi Bazlen, come racconta Amelia stessa nell'intervista concessa a Spagnoletti.<sup>11</sup> Ma certo una gloria scompigliata dalla incipiente schizofrenia, complicata per meglio dire dalla paranoia, innervata di frantumi di canzoni e di visioni, costantemente sottoposta allo stress di un terrore o un desiderio incontrollabili. «Dentro della gloria», come dice Amelia nel suo italiano forzato inventato e disturbante, ci sta una luce strana, divorante e intermittente, ci stanno Cristi sfibrati e molti strazi, chimere e soprattutto coraggio di parlare come parla il grande stile dei grandi poeti (Campana, Montale ecc.), ma lasciando cadere subito in pezzi il sublime, e procurandosi ferite come se quei pezzi fossero – e lo sono – di vetro. Insomma, Amelia Rosselli, uno dei nostri poeti, un gigante del secondo Novecento. E ora scendiamo un po' alle stalle, e riguardiamo un gioco proposto dal Salone del Libro di Torino nel 2011 (cinquantenario dell'unità): l'allestimento di un canone, i 150 grandi libri, i 15 superlibri e i 15 autori che dal 1861 a oggi hanno segnato, modificato e inventato la storia d'Italia. Tra i 150 libri solo 15 scritti da donne, tra gli autori dei superlibri solo maschi, tra i 15 grandi soltanto Oriana Fallaci (che è tutto dire). Certo, si dirà, ogni canone è un gioco, e bisogna stare al gioco. Sì, ma il gioco è una cosa serissima, come ci insegna Gadamer, o anche Huizinga, e allora riprendiamo quel gioco di qualche anno fa, e facciamo il gioco duro. Un romanzo come *La storia*, del più grande narratore italiano del secondo Novecento, Elsa Morante, andava messo fra i superlibri senza battere ciglio. Tra i 150 troviamo *Dux* della Sarfatti, che sta lì come i cavoli a merenda. Soprattutto se non ci sono Ada Negri, Gianna Manzini, magari Alda Merini e soprattutto non c'è Amelia Rosselli. E si può continuare, col gioco, che però dopo un po' non ci diverte più. Soprattutto perché ritengo una ferita davvero irricucibile questa dell'esclusione di Amelia da un canone espanso in cui i poeti (da Moretti, Gozzano, Campana, Saba a Zanzotto, Caproni, Luzi ecc.) ci sono quasi tutti, con poi Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Ungaretti, Montale negli altri due canoni ristretti. È evidente che il criterio non solo belletteristico e stilistico ma anche storico-culturale e di costume doveva conciliarsi con la necessità di non emarginare comunque la grande poesia. E allora nella grande poesia e nella grande Italia c'è anche Amelia, figlia e nipote di

<sup>10</sup> Sui rapporti complessi di Amelia col Gruppo 63 vd., fra i tanti, uno statement molto limpido della poetessa in *Interviste* p. 187. E vd. *Palermo 63* in *Primi Scritti*, *OP* pp. 666-669. Abbiamo da poco una ristampa di *Gruppo 63. L'Antologia a cura di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani. Critica e teoria a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi*, Milano, Bompiani, 2013. È noto il fatto che Amelia avesse una predilezione particolare per la poesia di Antonio Porta (e vedeva bene, come conferma – se ve ne fosse bisogno – la recente edizione di *Tutte le poesie* di Porta, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009). Alcune poesie della raccolta *Sleep* tradotte da Porta uscirono nel 1989; vd. ora A. Rosselli, *Sonno – Sleep (1953-1966)*, versione italiana di Antonio Porta, prefaz. di Niva Lorenzini, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003. Tuttavia la poetessa aveva giudicato le traduzioni di Porta troppo «maschili e avanguardistiche» (*OP*, p. CXXXII). Su *Sleep* in generale vd. il saggio di un grande Andrea Cortellessa d'antan, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, «Galleria», XXXXVIII, 1997, 1-2 (n. monografico: *Amelia Rosselli*, a cura di Daniela Attanasio e Emmanuela Tandello), pp. 96-112. Morte, gloria e alto stile in sintesi cortesemente anti-neoavanguardistica nella lirica di *Palermo 63* intitolata *A me stessa: «Morirò nel vecchio stile preoccupandomi ancora per l'avvenire. // Parlare nell'ombra di un cipresso»* (*OP*, p. 667: cfr. la nota di Chiara Carpitia ivi a p. 1414: «consapevolezza che perseguire il proprio destino significa accettare la diversità nell'isolamento»).

<sup>11</sup> *Interviste*, p. 84.

antifascisti ammazzati, cosmopolita forzata,<sup>12</sup> folle paradigma di grandezza, o meglio, di gloria.

Che poi della gloria e della grandezza dell'Italia non ci interessi granché, anzi che essa sia una grandezza presunta è pacifico. Ma della gloria vera, quella della luce d'inferno dei poeti,<sup>13</sup> quella della *contemporaneità* insomma, ci importa eccome. Se Amelia nella notte improvvisamente levandosi vedeva «che il cielo era / tutta una rissa di angeli»,<sup>14</sup> cioè *vedeva* e lucidamente annotava, come Dante piuttosto che come i poeti veggenti, questo lo faceva per noi, non soltanto per sfogare la sua paranoia o il suo eros. E quindi le dobbiamo molto. Almeno la presenza in un già vecchio canone, redatto da qualche potentato delle patrie lettere. E un po' di coraggio con questi canoni! Non è perché la Tamaro stravenda che il suo nome debba soffocare quello di una Rosselli. Chi stravende merita il silenzio e lo sdegno, quando scrive male o ammicca o semplicemente non ha strumenti umani e letterari. Mettete la Rosselli in quel canone, o vergognatevi.

Qualche parola permettetemela ancora sul suicidio<sup>15</sup> e l'essere contemporanei, l'uno quasi esito ideale, quando non reale, della seconda condizione.

Ricordate la canzone *Gloomy sunday*? «È cupa questa domenica, le mie ore sono insonni, le ombre più care con cui vivo sono innumerevoli ... Io e il mio cuore abbiamo deciso di finirla con tutto». Billie Holiday ne ha lasciato un'interpretazione meravigliosa e straziante. L'aveva musicata un ungherese durante una domenica parigina del suo più nero scontento, fallimento, delusione amorosa, nel 1933, ed ebbe inaspettatamente uno straordinario successo. Pare però che fosse una canzone maledetta: in Germania, in Inghilterra, in America ci fu chi si tolse la vita dopo aver ascoltato quelle note e quelle parole disperanti, salendo sulla «oscura carrozza del dolore», e alla fine anche il compositore si gettò da una finestra a Budapest nel 1968. Sarà una leggenda, ma è interessante.

Tutto ciò è sconcertante, ma anche surreale, se non vagamente comico. Sentiamo la voce di Thomas Bernhard dal romanzo *Perturbamento* del 1967: «Tutte le volte che parliamo di suicidio, tiriamo fuori qualcosa di comico. Mi tiro una pallottola in testa, mi sparo, mi impicco, sono espressioni comiche».<sup>16</sup> Certo a parlare è in questo romanzo un personaggio piuttosto folle, ma la sensazione che si tratti di un perturbato alter ego del grande scrittore austriaco è forte. Suicidi comici non mancavano già nel melodramma del Seicento e nella commedia dell'arte ... ma il suicidio (e quindi lo stato di contemporaneità) può essere comico, o tragicomico? O rappresenta la tragedia assoluta per la razza umana? La sconfitta, la resa? Oppure la scelta dignitosa di chiudere senza aspettare ulteriori umiliazioni dalla vita è assolutamente difendibile? Per il saggio, diceva Seneca, la via del suicidio è sempre aperta (*patet via*) e praticabile quando sia necessario.

<sup>12</sup> Ma non apolide, definizione giornalistica che Amelia rifiutava.

<sup>13</sup> «L'inferno della luce era l'amore»: *OP*, p. 73.

<sup>14</sup> *OP*, p. 96. L'immagine anche in una lirica di *Documento*, ivi p. 321 e cfr. *Interviste* p. 149.

<sup>15</sup> Come tematizzazione vd. Daniel Rolf, *The Last Cross: A History of the Suicide Theme in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1981.

<sup>16</sup> Mi permetto di rimandare al saggio di chi scrive *Comici suicidi*, «Intersezioni», XXXI, 2011, 1, pp. 113-125.

I suicidi sono omicidi timidi, scrisse Cesare Pavese.<sup>17</sup> C'è una carica di aggressività melanconica nel suicidio, una forma di offesa, di ferita che viene inferta agli altri uomini e alla vita stessa. Pavese si avvelenò con i sonniferi nell'estate del 1950: era al culmine del successo, aveva ricevuto il Premio Strega, era andato provocatoriamente e mondanamente (lui che era così anti-mondano) a ritirarlo con Doris Dowling, l'attrice di *Riso amaro*, sorella della Constance (Connie, come cunnus) che era stata la stella diana nella fredda Cervinia dell'innamoramento sempre in quell'anno, la morte stessa «fredda nel sole», come recita una variante espunta della lirica *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Bianco è il colore della dea e della neve e dell'alba. Come l'alba sul Tevere in attesa del risveglio di Bianca Garufi (che ci ha lasciato da poco tempo), Afrodite-Astarte. O come le suddette nevi di Cervinia, nel marzo 1950, durante la spasmosa vacanza con Constance Dowling l'amata americana ed altri amici. Pavese scrive nel diario: «(Cervinia) Stamattina alle 5 o 6. Poi la stella diana, larga e stillante sulle montagne di neve. L'orgasmo, il batticuore, l'insonnia. Connie è stata dolce e remissiva, ma insomma staccata e ferma. Il cuore mi ha saltato tutto il giorno, e non smette ancora» (da *Il mestiere di vivere*, 6 marzo 1950). L'ultima, la vera dea bianca, l'americana, è Connie, nel cui nome è iscritto il centro magnifico e tenebroso della donna, il *cunnus*, la vigna, l'estasi e la morte. Questo episodio biografico in Val d'Aosta, questo *décor* innevato, freddo e luminoso, dove sgorga la luce della stella del mattino, spiega probabilmente il verso, poi cassato, come dicemmo, che figurava nella suprema poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*: «fredda nel sole». Sempre nella raccolta di versi per Connie, la lirica *Hai un sangue, un respiro* mostra nell'autografo una variante significativa: da «cielo di marzo, neve» a «cielo di marzo, luce», come a dire l'identità o quasi di luminosità e di gelo nivale. E ritroviamo nella prima poesia della serie: «frozen snows», «wind of March», insomma un marzo nel bianco nel freddo nella luce. Il ricordo di quei giorni a Cervinia costruiscono poeticamente un paesaggio dove situare l'epifania letale. La dea della morte si eleva in una bianchezza gelata, con la forza di un semplicissimo, attico ossimoro, *fredda nel sole*, secondo quello stile di depurazione mortuaria proprio di una poesia posta al centro del nostro Novecento con una atrocità ombelicale che non va mai persa di vista per misurare appieno il valore del miglior Pavese poeta. L'ultima poesia pavesiana è una danza macabra asciutta come poche altre, sintesi severissima di un auto-sacrificio che si nutre di consapevolezza spietata. C'è in tale poesia una forma di classicismo particolare, una capacità di essere greca, mediterranea, in quanto nuda da ogni abbellimento, ove la colonna o la statua si leviga a tal punto da rivelare la natura originaria di pietra, roccia, rupe. E per Pavese la rupe è il sesso, la ferocia primigenia e stabile per sempre. E però un suicidio nel trionfo letterario, per Cesare, non nella corona di spine della sfiga come sarà per Morselli. Ma qualcosa (l'ennesimo fallimento amoroso? o solo la depressione indotta dal caldo infernale di Torino?), qualcosa lo aveva confermato nella rigorosa necessità e fatalità di dover levare la mano sopra di sé. Lo sapeva da quando era adolescente. Il suo martirio è stato anche la salvezza di molti altri che hanno letto le

<sup>17</sup> Un ulteriore meramente pratico auto-rimando, per ogni approfondimento e referenza dei dati qui esposti, a *Cesare Pavese*, Milano, Bruno Mondadori, 2001 (cui aggiungere almeno lo scribillo *Lo scrittore e la dea bianca*, «il Caffè illustrato», 30, maggio-giugno 2006, pp. 31-34).

sue opere e amato il suo personaggio. «Lui è morto per me», ha scritto Elias Canetti nei suoi diari. La cosa che più stupisce è però il messaggio finale di Pavese: «Perdono a tutti e a tutti chiedo perdono. Va bene? Non fate troppi pettegolezzi». O meglio, a stupire è il fatto che Cesare, poco prima di darsi la morte, lasciasse un messaggio quasi ricopiato da quello che vergò Vladimir Majakovskij nel 1930, letto nell'antologia *Il fiore del verso russo* di Poggioli. Le parole di Majakovskij suonavano così: «A tutti. Se muoio non accusate nessuno. Niente pettegolezzi. Il defunto non li poteva soffrire. Mamma, sorelle, compagni, perdonatemi» (poi si sparò al cuore). Come uno scivolare dell'irrisolto autolesionista Cesare nel solco tracciato dal più virile e deflagrante genio russo. Che oltretutto usò la pistola, con un coraggio fisico, materiale, che Pavese non avrebbe mai avuto. Ma entrambi ormai, come dire, dormono sulla collina, sulla stessa collina. E già ci dormivano da vigili quando erano vivi, quando scrivevano *Lo steddazzu* o il *Flauto di vertebre*.

Questo 1950 che segna la rinuncia alla vita da parte di Cesare Pavese indica per noi quindi una marca temporale novecentesca cruciale. Il mondo dei letterati è d'altronde affollato di suicidi. C'è il suicidio del razionalista scampato al lager, come Primo Levi; c'è il suicidio dello scrittore rifiutato costantemente dalle case editrici, come Guido Morselli, che però lasciò scritto di non avere rancori; c'è il suicidio di chi non accetta la condizione di malattia, come Hemingway, l'autore di *Death in the Afternoon* in cui, descrivendo il modo perfetto di mattare il toro con la spada, sintesi figurativa ideale di uccisore e ucciso che si scontrano e si compenetrano, è esplicito nel disegnare la esteticità plastica dell'*homo necans*: «poi la figura disfatta dall'urto dello scontro – e viene un momento che i due sono uniti dalla spada che sembra piantarsi lentissima – è il modo più arrogante di dare la morte ed è una delle cose più belle che si possono vedere in una corrida». L'attimo dell'uccisione è un «baleno», un lampo che fonde i due esseri in un complesso monumentale dinamico: «la morte unisce le due figure nell'emozionante, estetico e artistico culmine del combattimento».<sup>18</sup> Un orrore che fa di Hemingway un autore che diremmo di destra, ma pure *Death in the Afternoon* è un capolavoro che ci spiega come per qualche poeta contemporaneo risiedere nella morte e insieme nell'omicidio sia la stessa cosa, ci piaccia o no (a me personalmente fa schifo, ma capisco che la poesia è anche orribile: il lamento per Ignacio non è meno meraviglioso del poeta a Nuova York). C'è ancora il suicidio di Sylvia Plath, la grandissima poetessa, e quello recente di suo figlio, Nicholas Hughes, che aveva un anno quando la madre si avvelenò col gas: anche la amante del padre Ted Hughes, poeta di rilievo, si era tolta la vita; c'è il suicidio della ventiseienne Antonia Pozzi, poeta delicatissima e scarna, di cui almeno alcuni versi potrebbero consuonare con l'estremo Pavese (cfr. *Certezza*, del '38)<sup>19</sup>; c'è il suicidio del grande poeta americano John Berryman, figlio di un padre anch'egli morto suicida, lirico carissimo ad Amelia Rosselli.<sup>20</sup> ci sono suicidi recentissimi, come quello di David Foster Wallace, e ci sono

<sup>18</sup> Ernest Hemingway, *Romanzi*, a cura di Fernanda Pivano, vol. I, Milano, Mondadori, 1992, pp. 823, 832.

<sup>19</sup> Antonia Pozzi, *Parole*, a cura di Alessandra Cenni e Onorina Dino, Milano, Garzanti, 1998<sup>2</sup>, p. 305.

<sup>20</sup> Vd. John Berryman, *Canti onirici e altre poesie*, a cura di Sergio Perosa, Torino Einaudi 1978; Id, *Omaggio a mistress Bradstreet* [1956], Torino, Einaudi, 1969, su cui vd. Amelia Rosselli, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 169 sg. e cfr. indice *ad voc.* Nel giugno '69 Amelia dichiara che sta

i grandi suicidi romantici, come Chatterton o Kleist; c'è la leggenda del suicidio di Lucrezio (capitombolando all'indietro nel passato) che per professare una fede materialista doveva per forza essere pazzo, secondo l'interpretazione ideologica protocristiana, e anche attuale: si può essere materialisti, ma il suicidio fa sempre paura e disgusto agli esseri umani, all'homo sapiens insomma.

La biografia dei poeti contemporanei conta, eccome. Non amo i critici letterari cui ripugna parlare della biografia-biologia degli artisti. Il suicidio corona perfettamente l'esistenza dell'artista, ne sigla la contemporaneità. Anche quando è dettato da un impulso improvviso, uno scatto di disperazione non premeditato e dovuto a una forte depressione (come fu il caso di Francesco Borromini, l'architetto barocco, il mago del capriccio nell'ordine, che si trapassò con una spada malaccortamente lasciata incustodita). Anche se al limite addirittura casuale, il suicidio dell'artista è sempre la palma che illustra il suo capo infelice. Noi vogliamo che sia così. La società si sente protetta se pensa che ad ammazzarsi siano solo i pazzi e i geni squilibrati. Capri espiatori, in un certo senso. Ma la realtà è che tutti i suicidi, speciali o comuni, ci dicono col loro rancore o col loro singolare stupore che la fine è la nostra sostanza, che la fine ci accompagna insonne e ci concede solo la non gustosa scelta di anticiparla. I suicidi ci insegnano cosa significa essere contemporanei.

In un viaggio statunitense del 1959, Elsa Morante conosce Bill Morrow, un pittore di New York, un angelo giovane e arruffato come i piscelli dell'amico Pier Paolo. Nel 1962 fa in tempo a fargli tenere una mostra a Roma, alla Galleria La Nuova Pesa, con la presentazione di Moravia. Poi Bill ritorna a New York e vi perde la vita, precipitando da un grattacielo. Per Elsa sopravvivergli è atroce; scrive al ragazzo «partito» con la sua «smorfia d'addio» alcune poesie interminabili come poemetti gonfiati dalla disperazione. «La tua morte è una luce accecante nella notte / è una risata oscena nel cielo del mattino»,<sup>21</sup> suonano due versi dell'*Addio* che apre la raccolta *Il mondo salvato dai ragazzini*. Una variante redazionale del primo verso leggeva: «La tua morte è una luce *agghiacciante* nella notte». La si poteva vedere, insieme a infinite altre carte autografe della Morante, nella mostra che si tenne alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.<sup>22</sup> Di recente alla Nazionale ne è stata allestita una seconda, segno di grande interesse per la grandissima scrittrice.<sup>23</sup>

Lo schianto di Bill sul selciato è stato dunque una vera bestemmia, un tuono dissonante venuto dal Paradiso, una luce *agghiacciante*, gelata, innervata nella schiena della notte, ma poi anche *accecante*, una parodia blasfema del lampo dei mistici che acceca di pienezza, ove questa acceca e svuota di senso ogni cosa. Si può vivere una commozione filologica sino alle lacrime? Vi assicuro che immergendosi nelle pagine

---

leggendo *Hommage [sic] to Mistress Bradstreet* e che lo trova assai bello e sorprendente, più dei 77 *Dream Songs* (del 1964) che ritiene assai meno originali dell'*Homage*.

<sup>21</sup> Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. II, Milano, Mondadori (d'ora in poi: *O II*), 1990, p. 8.

<sup>22</sup> *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra e Simonetta Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006.

<sup>23</sup> *Santi, Sultani e Gran Capitani in camera mia. Inediti e ritrovati dall'Archivio di Elsa Morante*, a cura di Giuliana Zagra, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 2012.

autografe di Elsa, e lo saprete meglio di me, si piange per l'emozione che procura l'osservazione degli strati redazionali dei testi, il brulicare degli appunti su grandi fogli di quadernoni da disegno, la nervosa urlante frenesia correttoria, la compresenza di scrittura, disegni, schemi, autoritratti in mezzo ai gatti, l'autoepitaffio e gli elenchi di parole (con quattro punti esclamativi: «Parole!!!!»), i versi torturati, le figure infantili e il campeggiare dei titoli a centro pagina, insomma la proliferazione grafica della mente e del cuore della scrittrice più contemporanea della nostra recente tradizione letteraria. E non mancano gli enigmi, in questo oceano di scrittura. Ad esempio il ricorrere di una sigla, I.J.C., che è stata diversamente interpretata. Compare già nel febbraio del 1938, fra le pagine del diario detto *Lettere ad Antonio* o *Diario 1938* (curato postumo da Alba Andreini per Einaudi nell'89),<sup>24</sup> in coda a due auto-riferimenti al racconto *Via dell'Angelo* (poi confluito nello *Scialle andaluso*): «Pensala la vera "Via dell'Angelo". I.J.C.»; «Mi pare che "Via dell'Angelo" vada. I.J.C.».<sup>25</sup> Poi riappare fra le carte manoscritte di *Menzogna e sortilegio* e dell'*Isola di Arturo*, diversi anni dopo, ecc. Sembra una sorta di formula beneaugurante, posta generalmente all'inizio o alla fine di uno scritto, e le due lettere J e C hanno fatto pensare inevitabilmente a Jesus Christus (diversamente la Palli Baroni, che suggestivamente e raffinatamente, ma poco convincentemente, evoca la poetessa barocca Juana Inés de la Cruz). L'ipotesi più avanzata è quella di Giuliana Zagra che, nel bel catalogo della citata mostra, propone lo scioglimento: *Imitatio Jesu Christi*, cioè imitazione di Cristo, titolo del celeberrimo libro di devozione di Tommaso da Kempis. Del resto le invocazioni sacre, nel diario, nelle poesie e altrove non sono affatto insolite per Elsa; uno dei motivi per cui forse la Morante (con certo Pasolini) non è stata amata da molta critica di sinistra, nonostante la consacrazione ad opera di Lukács, è anche la sua non-laicità, certo sempre trasgressiva e dostoevskijana, beninteso.

Ma I.J.C. potrebbe stare anche per *Incarnatio Jesu Christi*, facendo riferimento all'evento sacro più viscerale, l'incarnazione di Cristo, l'inizio della maternità di Maria e quindi il contestuale annuncio dell'angelo (25 marzo, fra l'altro poco dopo gli appunti del diario in cui compare la sigla, datati alla fine di febbraio 1938). Anche il racconto che Elsa stava scrivendo, *Via dell'angelo*, tramato di memorie oniriche testimoniate dal diario, narra di una sorta di annunciazione, di un angelo infelice, degradato e bellissimo, che forse ingravida la protagonista Antonia con la delicatezza di un alito.<sup>26</sup> La maternità è il tema di Elsa Morante: in questo modo l'acronimo I.J.C. ricorderebbe sempre il farsi carne dello spirito, la chiave interpretativa dell'essere, il nucleo del primo senso e del primo dolore.

D'altra parte però – e forse è l'ipotesi più plausibile – I.J.C. può stare per l'invocazione *Iuva Jesu Christe*. Sarebbe quindi una formula di rito, una richiesta di aiuto, un rivolgersi a Cristo in modo confidente e diretto.<sup>27</sup> Gli studiosi della Morante dovranno tenerne conto, credo.

<sup>24</sup> Poi in *O II*, pp. 1575 sgg.

<sup>25</sup> In *O II* pp. 1612, 1614 con l'erronea scrizione «S. J. C.»; cfr. Alba Andreini in *Santi, Sultani...*, cit., p. 50, nn. 2-3.

<sup>26</sup> Elsa Morante, *Opere*, a cura di Carlo Cecchi e Cesare Garboli, vol. I, Milano, Mondadori, 1988 (d'ora in poi: *O I*), pp. 1449-1461.

<sup>27</sup> Ringrazio Gian Piero Maragoni per il suggerimento.

C'è troppo altro da dire a proposito di queste due emozionanti mostre romane su Elsa. Ad esempio segnalare tutti i materiali relativi ai romanzi lasciati incompiuti o appena abbozzati dall'autrice, come *Superman* del 1975, solo 22 carte con ben quattro prove di *incipit*. Si tratta della storia di un ragazzo che perde coscienza improvvisamente, più volte, e si ritrova poi senza ricordare nulla in situazioni spesso estreme, a volte nudo, ferito, in uno spaesamento di risurrezioni replicate e tormentose. Sono «cadute nel vuoto» di un personaggio che anticipa qualcosa del protagonista di *Aracoeli* (tanto per dire, ha una madre spagnola) e rappresenta l'ennesima incarnazione di un cristo sfigurato e abnorme, malato, disperato e confuso. Cui rimane però sempre l'exasperata necessità di «piangere per amore». <sup>28</sup>

Anche Elsa tenta il suicidio con il gas nell'aprile del 1983, dopo la pubblicazione di *Aracoeli*, ma le sue condizioni fisiche erano già penose in seguito alla rottura del femore nel 1980 e sarebbe morta solo due anni e mezzo dopo. Un personaggio della *Storia*, Davide Segre, si dà la morte con una overdose di droghe e farmaci, ma forse, come scrive l'autrice, la sua volontà non era stata quella proprio di uccidersi, piuttosto quella di dormire, dormire profondamente e forse risvegliarsi, sì, «ma il risveglio, in questi casi, uno lo lascia allo sbaraglio e alla ventura: un punto ipotetico stellare, che intanto nella prospettiva si allontana dalla terra per una distanza di secoli-luce...». <sup>29</sup> *La storia* è ancora un romanzo controverso, amato e odiato, a dirla con semplicità. <sup>30</sup> Per noi resta uno dei romanzi centrali del secolo scorso, una ripresa del modello manzoniano dei *Promessi sposi* (come Sciascia riprendeva la *Colonna infame* con la sua produzione narrativo-storico-saggistica) <sup>31</sup> in opposizione al mainstream verghiano novecentesco (anche se comunque Elsa amava Verga), <sup>32</sup> con un attraversamento di Dostoevskij e un'assunzione della paradossalità cristiano-materialista e un raggiungimento di apici espressivi e di strazio. Davide Segre è l'alter Christus (non l'anticristo, come è stato suggerito) che incarna su di sé tutta la contemporaneità come categoria di incomunicabilità col proprio tempo, ma nel disperato tentativo esistenziale di *intervenire* sul proprio tempo (un Cristo operaio fallito, ad esempio), e questa è la grandezza della condizione contemporanea: essere alla ricerca spasmodica di una interlocuzione (devo pubblicare, farmi leggere, per provarmi che esisto, per scrivere

<sup>28</sup> Tempo fa Carlo Cecchi ha negato a me e a una mia laureanda, la scrittrice Angela Bubba, la lettura integrale e l'analisi scientifica del dattiloscritto di *Superman*. Confiderei in una maggiore disponibilità degli eredi degli scrittori in un prossimo futuro.

<sup>29</sup> O II, p. 988.

<sup>30</sup> Vd. il recente bel volume «*La Storia*» di Elsa Morante, a cura di Siriana Sgavicchia, Pisa, ETS, 2012.

<sup>31</sup> Vd. Carlo Boumis, *La verità bella. La «Storia della colonna infame» tra riscrittura e invenzione*, in *Leonardo Sciascia: la mitografia della ragione*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1995, pp. 141-203.

<sup>32</sup> O I, cit., p. LXXIV. In realtà l'antitesi-equilibrio di Manzoni-Verga come modelli della *Storia* configura un problema molto complesso, non certo risolvibile in una nota. I personaggi della *Storia* sono degli "umili", ma anche dei "vinti": «Il presente libro non vuol essere altro che il resoconto di una "piccola" storia nella "grande" Storia. [...] ...ci sono esempi sacri e famosi di uomini che si sono assunti il peso di tutto il male del mondo, fino a venirne schiacciati; ma è possibile che un tale destino possa toccare creature innocenti, e ignoranti di ogni male, al punto da consegnarsi inconsapevoli al sacrificio?», scrive Elsa in autocommenti inediti (evocati da Monica Zanardo in *Santi, Sultani...*, cit., pp. 150 sgg.). Dunque storia di vinti, ma con una cristologia di fondo che li pone in oggetto come sacrificali, ed è insieme anche una cristologia penzolante, franante, materialista addirittura. Insomma Verga, negato come assetto romanzesco in favore di Manzoni, sembrerebbe recuperato nel "messaggio", ma talmente attraversato e quasi decomposto da Dostoevskij, dai Vangeli e dal tragicomico cristiano che alla fine pare assentarsi del tutto dalla scena della *Storia*.



ancora, smaniava Campana)<sup>33</sup> e al contempo odiare melanconicamente tutto il genere umano guardando un remoto invisibile e restando ciechi al visibile troppo squallidamente vicino. Il punto di arrivo estremo di questo odio per l'universo umano (tutti sono fascisti, tutti sono assassini, la storia è oscena) è l'odio riassuntivo per se stessi. Il soggetto diventa l'aleph cumulativo di ogni essere cioè di ogni male: «Tutta la popolazione del mondo è fascista, tutti hanno assassinato sua madre [di Davide, nel *lager*], e uno di loro è lui. Finalmente, in se stesso Davide odia tutti, e questo è un male nuovo, da lui mai provato prima»,<sup>34</sup> si legge nella lunga sequenza del delirio di Davide che lo conduce alla morte. Una specie di inversione della notte dell'Innominato, e anche una evocazione stilisticamente per contrario del flusso coscienziale di Molly Bloom. Un ennesimo frutto di antinovecentismo e antimodernismo inattuale (e quindi contemporaneo) da parte della Morante che sfida il proprio tempo interpretandolo. Un po' come lo stesso Davide Segre nell'altra scena infinita all'osteria (tormentatissima nelle varie redazioni del romanzo),<sup>35</sup> dove emerge vivida la estrinsecazione comica o tragicomica della contemporaneità quale incomunicazione, in una situazione da soglia, da dialogo-monologo sulla frontiera, di quelle situazioni che Bachtin deduceva dalla satira menippea per interpretare Dostoevskij.<sup>36</sup> Anche la scelta della comparazione contro la metafora è una scelta quantomai antinovecentesca: l'esempio è naturalmente un'altra pagina delle ultime della *Storia*, una pagina che sconvolge sino alle lacrime, quella in cui Usepe recita una sua poesia infantile-demenziale tutta impostata sui *come* e Davide gli risponde con un esempio tratto dal *Paradiso: Come a raggio di sol che puro mei*.<sup>37</sup> Non ingenua la citazione, visto che in quel sovrumano ventitreesimo del *Paradiso* (sovrumano come sottoumano è il canto di Usepe) i paragoni celebri sono ben quattro, quello di apertura, sublime (*Come l'augello, intra l'amate fronde*), quello, se possibile ancor più sublime, della luna-Trivia (*Quale ne' plenilunii sereni*), quello sul fulmine dalla nuvola (*Come foco di nube si diserra*) e quello appunto del raggio di sole che si fa largo *per fratta nube*. Ciò forse vuol dire che la dimensione animale-umana di Usepe si fonde con quella cristologica anche attraverso la mediazione letteraria della dimensione ultrapoetica della *Commedia*. E certamente si tratta del più alto esempio novecentesco italiano di ripresa dantesca insieme a *Se questo è un uomo* di Levi. Dunque anche Usepe è un alter Christus (come il fratellastro Nino), e la sua nascita dall'unione – quasi dolce stupro – di Ida con il soldatino Günther è una parodia seria della nascita di Cristo da Maria e dallo spirito santo. Forse, se non certamente, Elsa conosceva la leggenda della nascita di Gesù da Maria e da un soldato romano di nome Panthera, diffusa maliziosamente dalla tradizione ebraica talmudica<sup>38</sup> e delle *Toledoth*,<sup>39</sup> meno maliziosamente e diversamente

<sup>33</sup> In una celebre lettera a Prezzolini del genn. 1914: cfr. Carlo Pariani, *Vita non romanziata di Dino Campana*, a cura di Cosimo Ortosta, Milano, Guanda, 1978, p. 122.

<sup>34</sup> *O II*, cit., p. 981.

<sup>35</sup> Vd. Monica Zanardo, *Appunti sui manoscritti della «Storia» di Elsa Morante*, in corso di stampa su «Filologia e Critica».

<sup>36</sup> Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>37</sup> *O II*, cit., pp. 869-874.

<sup>38</sup> Cfr. Peter Schäfer, *Jesus in the Talmud*, Princeton and Oxford, Princeton Univ. Press, 2007, pp. 15 sgg. e *passim*.

<sup>39</sup> Cfr. Robert E. Van Voorst, *Gesù nelle fonti extrabibliche* [2000], Cinisello Balsamo (Milano), San Paolo edizioni, 2004, pp. 144 sgg.

anche da fonti islamiche,<sup>40</sup> riportata da Celso e quindi confutata da Origene nel *Contra Celsum* (I, 32-33).<sup>41</sup> La Morante poteva aver letto di questa storia in più di una fonte, non ultima il *Gesù* di Charles Guignebert che Einaudi aveva pubblicato nel 1950. Ma di questo basti, per ora.

In circostanze poco chiare, come suona la vulgata, muore anche Lorenzo Calogero a 50 anni, un poeta calabrese di culto anche se non ancora noto come dovrebbe. Il suo corpo senza vita viene ritrovato nella sua casa di Melicuccà (prov. Reggio Calabria) nel marzo del 1961. Aveva già tentato il suicidio più volte, la prima volta sparandosi, la seconda tagliandosi le vene, e aveva trascorso numerosi ricoveri a Villa Nuccia, scrivendo sterminate pagine di quaderni su cui oggi si esercita l'amorosa filologia calogeriana. Muore nella più totale solitudine, e quasi certamente per morte volontaria:<sup>42</sup> lascia accanto a sé un biglietto in cui prega di non essere sotterrato vivo e la sua presumibile ultima lirica che è un *Inno alla morte*, dove dichiara: «fra poco e alla svelta morirò».<sup>43</sup>

Certo un poeta che rappresenta in modo addirittura troppo esemplare la condizione di contemporaneità che stiamo definendo, o inseguendo. Nevrotico, patofobico, con un corpo infelicemente sfatto e il disordine assoluto nei suoi abiti, ambienti, nelle sue stanze, per certi aspetti anche nella sua mente, pur con la lucidità di scrivere sulla poesia con affilatezza, e con la forza, finché ce la faceva, di fare la vita del medico condotto in provincia di Siena, o nelle remote province di origine. Assillato dalla volontà di pubblicare versi, ottiene qualche riconoscimento ma mai ovviamente riesce a sfondare. La sua è una poesia che inverte l'ermetismo (quasi come la Rosselli con la neoavanguardia), rendendolo una verità esistenziale e disconnettendone i cauti analogismi, riformulando così l'universo con le parole sull'orlo dell'insensatezza costante, in questo ancora vicino alla Rosselli che ne riconobbe il valore.<sup>44</sup> In realtà non ho timori a dire che Calogero è il nostro maggiore poeta ermetico: infatti, escludendo ovviamente Ungaretti che precede gli ermetici e poi li fiancheggia sbaragliandoli con lo zenitale *Sentimento del tempo*, isolando Montale nella sua poetica del realismo metafisico sostanzialmente antiermetico,<sup>45</sup> e considerando l'anoressia poetica di tutti gli altri, o meglio il loro limite programmatico e la loro angusta chiusura, resterebbe il primo Quasimodo, che però è greco prima di essere ermetico, o

<sup>40</sup> Cfr. *Detti islamici di Gesù*, a cura di Sabino Chialà, traduz. di Ignazio De Francesco, Milano, Mondadori («Fondazione Lorenzo Valla»), 2009, pp. 82, 287 sg.

<sup>41</sup> *Contro Celso* di Origene, a cura di Aristide Colonna, Torino, UTET, 1971, pp. 77-80.

<sup>42</sup> Cfr. comunque Giuseppe Antonio Martino, *È morto o ha voluto morire?*, in *L'ombra assidua della poesia. Lorenzo Calogero 1910-2010*, a cura di Vito Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2010, pp. 27-38.

<sup>43</sup> Lorenzo Calogero, *Opere poetiche*, I, a cura di Roberto Lerici e Giuseppe Tedeschi, Milano, Lerici, 1962 (d'ora in poi: *OOPP*), autografo p. 405, trascriz. pp. 411 sg. Su Calogero ormai la bibliografia è vasta; rimando per ora a *L'ombra assidua della poesia*, cit.; Antonio Piromalli, Tommaso Scappaticci, Carmine Chiodo, Paolo Martino, *Lorenzo Calogero poeta*, Vibo Valentia, Qualecultura-Jaka Book, 2004; Caterina Verbaro, *Le sillabe arcane. Studio sulle poesie di Lorenzo Calogero*, Firenze, Vallecchi, 1988. Oltre al secondo volume di opere poetiche pubblicato da Lerici nel 1966 (un terzo con la nuova Lerici, per la cura attenta della Rosselli, non è mai uscito), vd. Lorenzo Calogero, *Parole del tempo*, a cura di Mario Sechi, introduz. di Vito Teti, Roma, Donzelli, 2010.

<sup>44</sup> Vd. Caterina Verbaro, «Al bivio di tutte le sognanze»: *Amelia Rosselli e Lorenzo Calogero*, in «Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». *Per Amelia Rosselli*, a cura di Ead., ivi, 2008, pp. 33-56. Il saggio più ampio di Amelia su Calogero si può leggere in A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 109-123.

<sup>45</sup> Vd. di chi scrive *Realismo metafisico e Montale*, Roma, Editori Riuniti, 2007.

meglio traduce in emigrazione verso il centro-nord cioè in ermetismo sul piano della sodalitas una originarietà straordinariamente e accecantemente mediterranea: «Tindari, mite ti so» viene da «Τυνδαρίδαις τε φιλοξείνοις ἄδειν», primo verso della terza olimpica di Pindaro, che leggendo in metrica suona: *Týndaridáis te philóxeinóis hadéin*,<sup>46</sup> la celeberrima *Ed è subito sera* ha dietro naturalmente la Saffo del tramonto della luna e delle Pleiadi col verso «e io dormo sola», che il poeta tradurrà nei *Lirici greci* ecc.<sup>47</sup> Così il meridionalissimo Bodini, intraneo al barocco leccese, sarà da escludere dalla categoria dell'ermetismo, salvo parlare di un «ermetismo barocchizzato» che segue subito una linea propria e maliosa, specie nella *Luna dei Borboni*.<sup>48</sup> Dunque resta Calogero, come frutto tardivo e verace di una stagione poetica a cui egli è estraneo sul piano sociale, della comunicazione materiale, se si eccettua l'impegno intenso di Sinisgalli per promuoverlo ed aiutarlo. La raccolta più importante pubblicata da Calogero (eccettuando quindi lo sterminato inedito e le precedenti sillogi) è *Come in dittici*, del '56, ove il senso complessivo risiede nelle parole chiave *spazio – screzio – strazio*. La prima è il respiro vitale (*La vita è ne lo spazio*),<sup>49</sup> la seconda rappresenta la cromaticità e la bellezza, le stelle, i fiori, l'età dell'oro (anche se più tardi si riporterà al senso doloroso di strappo e litigio),<sup>50</sup> mentre la terza è la verità del soggetto torturato («Vivida viola è uno strazio», *Anelli a catena e la calma*).<sup>51</sup> Le tre parole ovviamente si sovrappongono: «Si screzia una vita»,<sup>52</sup> lo spazio rima con strazio ecc. La ricerca delle allitterazioni più spesso sfocianti in paronomasie, che gli venne rimproverata e che nell'estremismo ingenuo dell'omofonia sembra attingere statuti di poesia neppure italiana (si pensi alla poesia di lingua tedesca, a Wagner addirittura), è costante, inutile dire ossessiva e compulsiva.<sup>53</sup> Si prenda una lirica come *Mi dissero...* e si leggano i versi: «e, perché venute su / come perle, l'erbe si screziano / e spaziano, spingono sul verde / qualcosa, che trasse te, fredda / intrecciata a fredde impervie cose». E ancora le ultime linee: «Giuocavano venti e veli verdi. Là ero solito, / la sera calda d'agosto, casta / nel suo nascosto seme, essere simile / a un'ala nel canto che s'allontana». <sup>54</sup> Si nota che non c'è parola che non consuoni con una o più altre, in un canto continuato dove il prelinguistico pascoliano è certamente attivo come modello assoluto e primario, ma dove soprattutto il soggetto si aggrappa al canto, quasi si avvinghia ad esso come alle vesti di una donna imprendibile o, in altro momento, a una madre invece sempre disponibile (almeno fino alla di lei morte, che avvenne nello stesso '56). La «deità lontana» che è «astro fedele / umile ai capelli»,<sup>55</sup> si rivela poi nella lirica finale eponima della raccolta una portatrice di morte, come *deve* essere la donna ideale della

<sup>46</sup> Devo il suggerimento alla collega Claudia Chierichini, che ringrazio.

<sup>47</sup> Salvatore Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di Gilberto Finzi, Milano, Mondadori, 1996.

<sup>48</sup> Cfr. Vittorio Bodini, *Poesie (1939-1970)*, Introd. di Oreste Macrì, Milano, Mondadori, 1972 (rist. anast. Galatina, Congedo, 1980), p. XIII. Vd. anche Id., *Barocco del Sud. Racconti e prose*, a cura di Antonio Lucio Giannone, Nardò (LE), Besa, s.d., soprattutto il saggio eponimo alle pp. 79-83.

<sup>49</sup> *OOPP*, p. 215.

<sup>50</sup> Ivi pp. 256 sg.

<sup>51</sup> Ivi p. 66.

<sup>52</sup> Ivi p. 11.

<sup>53</sup> Cfr. Caterina Verbaro, *La poetica panteistica di Lorenzo Calogero*, in *L'ombra assidua della poesia*, cit., pp. 161-174, per un inquadramento più complessivo del dato.

<sup>54</sup> *OOPP*, p. 214.

<sup>55</sup> *Ibid.*

poesia d'amore occidentale dalle scaturigini cortesi in avanti nei secoli: «Se le monotone cose vuoi / la morte come una sera negli occhi / ti è sorella carnosa e vicina».<sup>56</sup>

Nella stanza afosa, piena di cicche di sigarette, libri, carte, con un piccolo letto, una maschera mortuaria, la caffettiera, le macchie del caffè, il cappotto e il cappello sulla poltrona anche d'estate, in questo sporco ma austero rifugio nella periferia di Melicuccà Calogero era contemporaneo cioè poeta, poeta fino alla morte, fuor di ogni metafora. Ci piace chiudere su questo interno con una sorta di dissolvenza al nero.

---

<sup>56</sup> Ivi p. 218. Sul «petrarchismo rovesciato» di Calogero cfr. Giorgio Patrizi, *Poesia dai margini: Calogero, «l'immagine e l'intento assiduo»*, in *L'ombra assidua della poesia*, cit., pp. 11-19: 18-19.

Simone Giorgino

## Carmelo Bene poeta: l'oscenità di *Pentesilea* fra riscrittura e traduzione

L'opera letteraria di Carmelo Bene non è mai stata al centro di un'indagine critica approfondita, probabilmente perché la sua ingombrante fama di uomo di teatro ha nuociuto a questa cospicua porzione di attività artistica, talvolta determinando un approccio esegetico non scevro da pregiudizi.

I pochi studiosi che si sono accostati ai suoi scritti li hanno ritenuti, pur non privandoli dello *status* di prodotto letterario autonomo, propedeutici e comunque funzionali alla produzione teatrale.<sup>1</sup> Tali assunti possono sembrare, a prima vista, lapalissiani: Carmelo Bene è universalmente riconosciuto come uno dei principali attori del Novecento, salutato prima come l'*enfant prodige*, quindi come il cattivo maestro, e finalmente come il mostro sacro del teatro italiano e internazionale, ed è proprio perciò che, a parere dei più, le sue opere letterarie non potrebbero che essere inquadrate, al limite, nell'ottica di una letteratura teatrale.

Ma le cose, a ben guardare, non stanno solo così: Bene è stato un artista completo; pochi come lui sono riusciti a raggiungere esiti così elevati in discipline diverse come il teatro, il cinema, la speculazione filosofica e, appunto, la letteratura.

Nella sua ricerca artistica – perlomeno stando, per il momento, a quanto dichiara l'autore stesso –, è la poesia che precede il teatro, e non viceversa: «*Attore e poeta son tutt'uno. [...] Chi sulla scena non è poeta non è attore*».<sup>2</sup>

Il termine “creazione” è privilegio d’“artista”, di musicista, poeta, donna d’ingegno e infine: *maternità* [...]. I versi omerici che inquietavano tanto Federico Nietzsche: «E gli dei concessero agli umani il dolore / perché non mancasse materiale ai poeti». Ecco, al poeta che è la sua stessa transizione, al tramonto ch'io sono, questi versi sorridono indicandomi: “maternità”, “creatività”, “certezza”, stabilità che presunto-pensierosa m'attornia, numerosa di singolarità demenziale, assatanata d'emancipazione.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Piergiorgio Giacché insiste sulla presunta preminenza del teatro nell'economia della complessiva opera beniana: «Da subito, in modo consapevole anche se non esplicito, Bene deve aver avvertito che soltanto nel teatro era rimasta un'ombra di vitalità ovvero una possibilità di schopenhaueriana “volontà”; che dunque solo nel teatro e con il teatro si dava ancora modo di *disdire* l'arte come consolazione e *disfare* l'arte come rappresentazione, e accelerare o accendere la fine dell'arte [...]. La sua caratteristica più ovvia [...] è quella di essere – essenzialmente, se non esclusivamente – un attore». Cfr. PIERGIORGIO GIACCHÉ, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, II ed., pp. X-XI. A tal proposito si veda anche ID., *A Carmelo Bene. Introduzione (e panegirico)*, in AA.VV., *Lorenzaccio e il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Milano, Linea d'Ombra, 2003, p. 7: «Questa è almeno la sensazione di chi guarda un suo film o di chi ascolta un suo disco: né la tecnologia né la confezione sfuggono all'etichetta “teatrale” che si riconosce ovunque, non come un'aggiunta ma come un'evocazione. Un “teatrale” che non vale come aggettivo, ma diventa un sostantivo ridefinito e ritrovato dappertutto, malgrado tutto. Anzi, contro ogni evidenza». Anche Elisa Ragni, nel suo saggio intitolato, appunto, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, giudica quei lavori letterari come «tappe dell'incessante ricerca artistica di Bene e collegati alla sua idea di teatro» aggiungendo che «la pagina diventa un momento di creazione dello spettacolo, momento che non precede, né trascrive a posteriori la rappresentazione, ma la affianca, istituendo un legame indissolubile con la scena [...], perché ogni scritto, indipendentemente dalla forma in cui si presenta, è materiale per l'esecuzione attoriale o, comunque, concorre alla progettazione dello spettacolo». Cfr. ELISA RAGNI, *Il libro di teatro di Carmelo Bene*, in «Rivista di letteratura teatrale», n. 2, 2009, p. 2.

<sup>2</sup> CARMELO BENE, *Sono apparso alla Madonna. Vie d'(H)eros(es)*, Milano, Bompiani, 2005, p. 113.

<sup>3</sup> Ivi, p. 51.

«La rigorosa indisciplina del *poiein-prattein* di Carmelo Bene» – scrive Sergio Fava, forse il più convinto sostenitore della sua valentia poetica – «è ormai universalmente consacrata, nella sua accezione interdisciplinare (teatro, cinema, letteratura, musica), Poesia».<sup>4</sup>

Gli scritti di Bene non rientrano nel campo della letteratura teatrale ma in quello della letteratura *tout court*, e come tali dovrebbero essere esaminati da una critica meno prevenuta, come del resto si è già iniziato timidamente a fare in alcuni pionieristici interventi di Turchetta, Taviani e Ceserani.<sup>5</sup>

«CB è stato un poeta (*l'essere integrale di poesia* di cui parlava Artaud) non solo “teatrale”» – precisa Antonio Attisani – «e la sua scomparsa ci lascia un insieme di opere di tutto rispetto, anzi fondamentali per alcune generazioni a venire, soprattutto ma non solo in Italia»<sup>6</sup>. La sua ricerca poetica ci conduce in un territorio ancora poco esplorato, oltre le colonne d'Ercole della tradizione lirica del Novecento. Bene si propone di applicare alla poesia italiana quello che Gadda aveva applicato alla prosa, ossia un imponente lavoro di verifiche e sperimentazioni che ha come punto nevralgico la riflessione sul linguaggio e sui modi propri della significazione letteraria: «La poesia è fare i conti SOLO col linguaggio» – asserisce Carmelo Bene – «Gadda, Pizzuto, Brancati sono stati in questo senso dei geni in prosa, ma in poesia non c'è un analogo. Non c'è un Gadda della poesia».<sup>7</sup>

Semmai è da rimarcare come Bene sia un poeta particolarmente attento ai tratti soprasegmentali della comunicazione poetica, all'esecuzione orale, e di conseguenza agli aspetti fonetici, ritmici, e soprattutto musicali del verso, richiamandosi dichiaratamente a una ricca e colta tradizione orale, specificamente trobadorica, che appare concentrata, appunto, su ciò che Pound, negli anni Cinquanta, aveva definito *melopoeia*, cioè l'intrinseca musicalità del dettato poetico che «condiziona la portata e la direzione del significato»<sup>8</sup> stesso.

Poesia per voce, dunque, o, se si vuole adoperare una formula cara all'artista, «scrittura vocale»: «Unendo la Grecia di Nietzsche con quella di Hölderlin, la morte dell'io con la sospensione del tragico, si coglie l'essenza del cantore, dell'autore Carmelo Bene [...]. Quindi cantore, poeta, non attore».<sup>9</sup>

Per Carmelo Bene – come, appunto, per i trovatori –, lo specifico della poesia non risiede nella pagina scritta ma nell'atto performativo, nell'esecuzione orale, nella voce

<sup>4</sup> SERGIO FAVA, *Presentazione* in BENE, *l mal de fiori poema*, Milano, Bompiani, 2000, p. XIV.

<sup>5</sup> FERDINANDO TAVIANI, *Bene, è finito un secolo*, in AA.VV., *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a c. di STEFANO LUZZATTO-GABRIELE PEDULLÀ, vol. 3, Torino, Einaudi, 2012, pp. 1012-1016. Cfr. anche ID., *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 2001, p. 220: «Carmelo Bene è uno scrittore di valore. Probabilmente la sua fama di uomo d'incanto, di geniale autore teatrale e cinematografico, nuoce alla considerazione del pregio autonomo dei suoi scritti [...]. A differenza della maggior parte dei libri dei teatranti, i suoi potrebbero vivere autonomamente nelle vallette della letteratura pura»; LUIGI WEBER, recensione a *l mal de' fiori*, in “Poetiche”, n. 2, 2000, pp. 311-315; REMO CESERANI, *Effetti fantasmagorici creati attraverso un linguaggio «squartato»*, in “Il Manifesto”, 4 gennaio 1996; GIANNI TURCHETTA, *Cambiarsi d'abito: la scrittura senza spettacolo*, in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, a c. di GOFFREDO FOFI-PIERGIOGIO GIACCHÉ, Milano, Linea d'ombra, 1995, pp. 81-108.

<sup>6</sup> ANTONIO ATTISANI, *Meno opinioni e opere di Bene*, in GIOIA COSTA (a cura di), *A CB. A Carmelo Bene*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2003, p. 20.

<sup>7</sup> BENE, *Autointervista (o la solitudine di un poema impossibile)*, in [www.poetrywave.it](http://www.poetrywave.it).

<sup>8</sup> EZRA POUND, *Saggi letterari*, in Id., *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, p. 934.

<sup>9</sup> SERGIO COLOMBA, intervento, in BENE, *La voce di Narciso*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 110.

che la pronuncia: la parola poetica è essenzialmente materiale sonoro, «gioco sovrano del suono (l'abbandono) in quanto testo del dire che la voce *scrive* in pieno mercato di scena»;<sup>10</sup> e ancora:

Poesia è distacco, lontananza, assenza, separatezza, malattia, delirio, suono, e, soprattutto – ribadisce Bene – urgenza, vita, sofferenza (non necessariamente cristiana). È flusso dell'insofferenza dell'esserci. È scontento, anche nei casi più "felici". È risuonar del dire oltre il concetto. È intervallo musicale d'altezza, lirico, in che si dice detta la delusione di quell'altro intervallo (distanza) tra il "pensato" e il suo riporto sulla pagina. È l'abisso che scinde orale e scritto.<sup>11</sup>

È su questa doppia direttrice lirico-performativa che si sviluppa la naturale inclinazione di Bene alla poesia, trovando espressione in un ricco e variegato percorso artistico, ora in maniera latente (le numerose *performance* sui testi poetici altrui, che contraddistinguono, fin dagli esordi i suoi lavori teatrali, e che Bene considera alla stregua di opere originali),<sup>12</sup> ora in maniera patente (i libri di poesia veri e propri, e cioè *Invulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, *'l mal de' fiori*, e l'inedito poema *Leggenda*).<sup>13</sup>

*Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*<sup>14</sup> è, appunto, il primo tassello di un complesso mosaico che inaugura la produzione poetica apparsa in volume. L'autore presenta l'opera con il sottotitolo *poesia orale/su scritto incidentato* rimarcando lo stretto legame della sua poesia con la dimensione performativa, dunque con il lavoro teatrale di cui il poema costituisce una sorta di libretto.

*Vulnerabile invulnerabilità* è il frutto di uno studio che ha occupato l'autore fin dai tardi anni Ottanta ed è anticipata da uno spettacolo dal titolo *Achilleide* che debutta nel luglio del 1989 al Castello Sforzesco di Milano e che sarà poi ripresentato al Teatro Olimpico di Roma nell'aprile dell'anno successivo:

Considero queste di Achille le mie ultime prove, un testamento fra il concerto e lo spettacolo. E lo sconcerto dello spettacolo, che in me è forte quanto la vergogna di apparire davanti a un pubblico che intendo coinvolgere il meno possibile. Contro la retorica della partecipazione, vorrei che gli spettatori facessero come me, si comportassero come se non esistessero più. Basta un colpo di tosse e si fa sipario.<sup>15</sup>

L'opera ha avuto anche un adattamento televisivo dal titolo *In-vulnerabilità di Achille (tra Sciro e Ilio)*,<sup>16</sup> che presenta, rispetto al testo cartaceo, notevoli riduzioni, tagli e

<sup>10</sup> BENE, *Sono apparso alla Madonna*, cit., p. 113.

<sup>11</sup> Ivi, p. 111.

<sup>12</sup> La lettura dei *Canti orfici* di Dino Campana, ad es., è considerata dall'attore «una fatica analoga a quella tormentata e straziante del folle di Marradi»: Cfr. BENE-DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Bompiani, Milano, 1999, p. 5.

<sup>13</sup> Il dattiloscritto di *Leggenda* si trova presso il "Fondo Bene" de "La Casa dei Teatri" di Roma ed è raccolto in una cartelletta su cui campeggia la scritta autografa *Achilleis Leggenda n.1 copia avorio*. Il documento è datato 27 luglio 2000.

<sup>14</sup> BENE, *Vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, Roma, Nostra Signora Editrice, 1994; ora in ID., *Opere*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 1319-1354. In quest'ultima edizione, da cui sono tratte le nostre citazioni, l'autore ha scelto di modificare il titolo in *Pentesilea. Ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*.

<sup>15</sup> CURZIO MALTESE, *Il mio testamento dalla tomba del teatro* (intervista a Carmelo Bene), in «La Repubblica», 20 novembre 2000.

<sup>16</sup> BENE, *In-vulnerabilità di Achille (tra Sciro e Ilio)*, libera versione poetica di Carmelo Bene da Stazio, Kleist, Omero. Regia, scene, costumi e voce solista Carmelo Bene; tecnico del suono A. Macchia; montaggio M. Contini; produzione Nostra Signora S.r.l., Rai; 50'50'', 1997.

manomissioni. La registrazione, recentemente pubblicata da Eye Division,<sup>17</sup> è un prezioso documento che ci permette di notare come, già all'epoca, Bene stesse lavorando sulla metafora, da allora in poi ricorrente nelle sue opere, della bambola-androide, specchio di quella deriva inorganica e di quella corsa verso l'annichilimento che è, secondo la lezione freudiana di *Al di là del principio di piacere*, il fine verso cui tutte le cose tendono. Quest'androide inanimato sarà l'eroina muta delle successive opere poetiche – *'l mal de' fiori* (Bompiani, 2000) e l'ancora inedito poema *Leggenda* –, e, nell'*Achilleide* televisiva, assume le sembianze di un manichino i cui pezzi sono costantemente smontati e rimontati dal protagonista:

Vi è, tutt'al più, come leitmotiv, l'ossessione di necrofilia che l'attore mette in gioco sposandosi nella ricostruzione delle bambole. Momenti perfettamente infranti e spezzati attraverso i quali non si accede a niente, tranne alla ripetizione in negativo del frammento in quanto supporto che rimbalza in una situazione appiattita [...]. In questo cimitero di resti [...] si ripercuote l'antica credenza di Bene nell'immutabilità dell'inorganico, la cui animazione costante grazie alla parola sbocca in una presentazione acro cianotica dell'osceno. In questo sforzo sovrumano che vede in lotta la spada e la carne, e che ribadisce una serie quasi matematica di opposizioni costanti [...] false ire/ false pacificazioni, mortalità/immortalità, vulnerabilità/invulnerabilità, l'inorganico è il tessuto che finisce col vivere, malgrado la sua non-volontà di vivere.<sup>18</sup>

Soggetto di *Vulnerabile invulnerabilità* sono le vicende dell'eroe greco Achille, o meglio quanto di quelle vicende è stato omesso o taciuto dal racconto omerico. Bene si sofferma sull'esilio del giovane Pelide a Sciro prima della partenza per la guerra di Troia, e sull'aspro e sensuale duello che lo vede contrapposto, a guerra ormai inoltrata, a Penteseilea, la leggendaria guerriera regina delle Amazzoni:<sup>19</sup>

CB non è l'interprete di una storia, ma quello che capta l'istante sospeso e indicibile di una storia svanita, le energie di un evento dimenticato e che ne assume tutte le voci attraverso la distruzione dei legami tra il segno e il senso, in un divenire anti-artistico e anti-letterario degli eventi, espressione torbida e barocca di una "poetica dell'incubo", dove solo può essere mostrato l'osceno, cioè il non essere che va al di là di ogni poetica precedente, anche quella artaudiana del doppio o della crudeltà crocifissa [...]. Poco importa allora Achille o Penteseilea, o l'uno o l'altro; importa invece l'*entre-deux* che la storia, la drammaturgia o la critica hanno perduto irrimediabilmente e che è un "PentAchille" fuori dal senso e dal testo, fuori dalla lingua dei testi, *in attestabile*, e fuori, finalmente, dalla lingua della messa in scena.<sup>20</sup>

L'oscenità di *Vulnerabile invulnerabilità* coincide con quanto di Achille, tradizionalmente, non si mostra, e cioè, da una parte, con la sua titubanza fra la guerra e l'amore, fra un destino di gloria militare e le sirene di una più tranquilla *liaison* con la giovane Deidamia; e, dall'altra, con la sua ferocia bellica che sfocia in abominevoli atti di cannibalismo e necrofilia ai danni del cadavere di Penteseilea.

Le fonti principali di Bene sono, oltre l'*Odissea*, l'*Achilleide* di Stazio e la *Penteseilea* di Heinrich von Kleist.

<sup>17</sup> BENE, *In-vulnerabilità d'Achille [tra Sciro e Ilio]*, DVD più libretto, Campi Bisenzio, Eye Division, 2012.

<sup>18</sup> JEAN PAUL MANGANARO, "Dramaturgie" di Carmelo Bene (*un attore senza spazi*), in AA.VV., *Per Carmelo Bene*, cit., p. 115.

<sup>19</sup> Per approfondire questi aspetti della storia di Achille e Penteseilea, cfr. ROBERT GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi, 2011, p. 596 e p. 627.

<sup>20</sup> MANGANARO, "Dramaturgie" di Carmelo Bene ..., cit., p. 118.



L'*Achilleide* è il secondo poema epico di Stazio, un'opera di ambizioni grandiose ma incompiuta, di cui ci restano solo il primo libro e un frammento del secondo. Al centro del poema vi è la storia di Achille «prima di Achille», ovvero la vicenda dell'inganno, del *furtum*, compiuto da sua madre Tetide che, consapevole del nefasto destino che avrebbe atteso il figlio a Troia, lo nasconde, camuffandolo da donna, nell'isola di Sciro, dove il giovane Pelide si innamora della figlia del re Licomede, la principessa Deidamia.

L'educazione sentimentale di Achille, sebbene taciuta da Omero, è un tema molto frequentato dalla letteratura antica e medievale, e affonda le sue radici nei poemi del ciclo troiano, e quindi in Pindaro, Euripide, Livio Andronico, Ennio e Ovidio, che si soffermano su un lato inedito e in apparenza contraddittorio del carattere di Achille («Callimachi numeris non est dicendus Achilles»,<sup>21</sup> ammoniva Ovidio), e cioè non sull'eroe fiero, crudele e irascibile, ma sull'efebo innamorato della giovane principessa e disposto, per lei, se non a rinunciare, per lo meno a sospendere il proprio destino di guerriero.

L'altra figura mitica al centro dello studio beniano è quella di Penthesilea, la regina guerriera che, secondo la leggenda, dopo aver ucciso la sorella fu per questo condannata da Afrodite a essere violentata da chiunque l'avesse vista senza armatura. Nel decimo anno della guerra di Troia, e in seguito alla morte di Ettore, Penthesilea è chiamata in soccorso da Priamo per cercare di arginare la furia di Achille, ma ne viene uccisa dopo un aspro combattimento. Achille, dopo averla liberata dall'armatura, non può sottrarsi alla maledizione di Afrodite, e in un *raptus* di necrofilia ne viòla il cadavere: «Achille uccide l'ignota sua rivale trapassandone il petto con la lancia. Quindi, chinato sul di lei cadavere, ne scopre il volto. Folgorato da cotanta bellezza, solarizzato in un raptus, la possiede. Tornato in sé, levatosi, è accusato di necrofilia da Tersite. Lo ammazza "d'un sol pugno sulla testa"». <sup>22</sup>

La *Pentesilea* di Kleist, cui Bene dichiaratamente s'ispira, è un dramma in versi di difficile rappresentazione, caratterizzato da una greccità arcaica, inquieta e pulsionale, per niente classicheggiante e perciò in polemica aperta con le direttive weimeriane allora in voga.

In Kleist si assiste a un originale ribaltamento del mito: è Penthesilea che, in un accesso di furore erotico («Amore, orrore – letteralmente: *Küsse, Bisse*, e cioè baci, morsi – fa rima, e chi ama di cuore può scambiare l'uno con l'altro»),<sup>23</sup> dopo aver vinto in duello Achille, si accanisce sul suo corpo, letteralmente sbranandolo.

La *Vulnerabile invulnerabilità* di Carmelo Bene si presenta come una «libera versione poetica»<sup>24</sup> da Stazio, Omero e Kleist; ma la libertà della traduzione, le ardite scelte linguistiche e l'arbitrarietà nella ricostruzione dell'intreccio trasformano il materiale di partenza in qualcosa di affatto diverso, in un'opera che non è azzardato definire originale e a cui sembra che la poesia precedente serva solo come prerequisito; un argomento, cioè, che il lettore deve conoscere e saper governare.

<sup>21</sup> OVIDIO, *Rem.* 381.

<sup>22</sup> BENE-GIANCARLO DOTTO, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, p. 261.

<sup>23</sup> HEINRICH VON KLEIST, *Pentesilea*, Torino, Einaudi, 2011, p. 89.

<sup>24</sup> Cfr. il sottotitolo della versione televisiva.

Il *collage* beniano dà per scontata tutta la storia e le vicende che la compongono, e si sofferma solo su alcuni momenti particolarmente suggestivi o cruciali, e quindi degni, per la particolare funzione che svolgono nel meccanismo narrativo o per arbitrario capriccio dell'autore, di essere eletti a materia del canto. La già grande poesia di Kleist, ad esempio, viene come ulteriormente filtrata, concentrata in un succo ancora più denso. Ecco come si trasformano, fra l'*Achilleide* kleistiana e la *Vulnerabile invulnerabilità* di Bene, gli episodi della presentazione di Penteseilea e del suo ricordo della partenza per Troia:

ULISSE: [Pentesilea] si volta di colpo con un'espressione di sbalordimento, come una fanciulla di sedici anni che torni dai giochi olimpici, verso un'amica che le sta al fianco, e grida: Protoe, un uomo simile mia madre Otrera non l'ha incontrato mai! L'amica, colpita da queste parole, tace; Achille e io ci guardiamo sorridendo. Lei, lei di nuovo indugia, con uno sguardo estasiato, sulla figura smagliante dell'Egineta: finché l'altra, timorosa, le si avvicina e le ricorda che mi deve ancora una risposta. Allora, tingendo la corazza, giù fino alla cintola, col rosso delle guance – fosse furore, fosse invece vergogna – confusa e scatenata insieme: che è Penteseilea, dice rivolta a me, regina delle Amazzoni, e che dalla faretra verrà la sua risposta!<sup>25</sup>

Dentro lo specchio suo mia madre Otrera  
 Vide mai tanto maschio  
 Era in sue mani e Lei  
 Lo graziò in un sorriso in un sorriso  
 Sparve  
 Sono  
 Penteseilea regina delle Amazzoni  
 L'eroina di Scizia Quella  
 Solenne armata in testa alle sue vergini  
 Discinta  
 Tinge rosso riflesso de le gote  
 L'armatura giù giù fino a la cintola<sup>26</sup>

\*\*\*

PENTESILEA: [...] La madre, pallida, morente, giaceva tra le mie braccia, quando il messaggio di Marte arrivò solennemente al palazzo e mi ingiunse di partire per Troia, per riportarlo indietro incoronato. Avvenne che mai nessun vicario di Marte era stato nominato, alle spose più gradite degli Elleni, che combattevano laggiù. In tutti gli angoli, in tutti i mercati, si sentivano risuonare alti canti, che celebravano le imprese di guerra degli eroi: del pomo di Paride, del ratto di Elena, dei condottieri Atridi, della lotta per Briseide, dell'incendio delle navi, anche della morte di Patroclo, e della pompa del trionfo con cui, vendicandolo, tu l'avevi celebrato; di tutte le grandi gesta di questo tempo. – Io ero inondata di lacrime, dolente; sentii solo a metà ciò che quel messaggio mi recava nell'ora della morte di mia madre; permettimi, madre, gridai, di rimanere; usa per l'ultima volta il tuo potere, ordina a queste donne che se ne vadano. Ma lei, la regina severa, che da tempo desiderava vedermi in campo – perché moriva lasciando il trono senza eredi, oggetto delle brame di un ambizioso popolo vicino – disse: Vai, mia dolce figlia! Marte ti chiama! Al Pelide imporrà la tua corona! Diventa madre, fiera e felice come me... mi strinse appena la mano, e morì.<sup>27</sup>

Tra queste braccia pallida moriva  
 Mia madre Otrera quando  
 Risonava solenne nella casa  
 Il comando di Marte ch'io partissi

<sup>25</sup> KLEIST, cit., p. 7.

<sup>26</sup> BENE, *Pentesilea. Ovvero della vulnerabile invulnerabilità e necrofilia in Achille*, cit., p. 1328.

<sup>27</sup> KLEIST, cit., p. 63.

Per Troia e il semidio di là condurre  
 Coronato di rose Alte sonavano  
 Per le vie nelle piazze e grida e canti  
 Delle gesta eroiche  
 Paride la discordia il ratto d Elena  
 L orgoglio degli Atridi la rissa  
 Per Briseide l incendio delle navi  
 E la morte di Patroclo e splendente  
 La tua vendetta e tutto quanto è celebre

Di tra il pianto confusa dico madre  
 Lasciami qui con te per oggi almeno

Ma la vecchia regina lei voleva da tempo  
 Vedermi sposa in campo

Va' mi disse e il Pelide incorona  
 Sii madre come fui  
 Felice Strinse<sup>28</sup>

Non è diverso il trattamento di riduzione subito dal poema staziano. Bene sceglie di soffermarsi e di tradurre quasi esclusivamente le parti in cui gli eroi parlano in prima persona attraverso il discorso diretto, quasi con l'intenzione, si direbbe, di isolare in una battuta o in un monologo la loro voce. Si veda, ad esempio, come Bene trasforma il seguente prolisso monologo di Tetide in un'originale e laconica versione poetica:

Illa ubi discusso primum subita aëra ponto:  
 "Me petit haec, mihi classis" ait "funesta minatur,  
 agnosco monitus et Protea vera locutum.  
 Ecce novam Priamo facibus de puppe levatis  
 Fert Bellona nurum: video iam mille carinis  
 Ionium Aegaeumque premi; nec sufficit, omnis  
 Quod plaga Graiugenum tumidis coniurat Atridis:  
 iam pelago terrisque meus quaeretur Achilles,  
 et volet ipse sequi. [...]  
 [...]  
 O dolor, o seri materno in corde timores!  
 Non potui infelix, cum primum gurgite nostro  
 Rhoeteae cecidere trabes, attollere magnum  
 Aequor et incesti praedonis, vela profunda  
 Tempestate sequi cunctasque inferre sorores?  
 Nunc quoque – , sed tardum, iam plena iniura raptae.<sup>29</sup>

È brivido presaga madre Teti

<sup>28</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1337.

<sup>29</sup> STAZIO, *Achilleis*, I, 30-47. Per la traduzione cfr. ID., *Achilleide*, trad. di G. Rosati, Milano, Bur, 2008, p. 81: «La dea, non appena fendendo le onde emerge nell'aria, "Contro di me" dice "è diretta, è me che la flotta funesta minaccia: riconosco gli ammonimenti di Proteo, era vera la sua profezia. Ecco che, le fiaccole accese in cima alla poppa, Bellona porta a Priamo una nuora novella: vedo già il mare Ionio e l'Egeo schiacciati da mille navi; e non basta che l'intera terra dei Greci si allei cogli Atridi superbi: ecco già che per mare e per terra si cercherà il mio Achille. Vorrà anzi seguirli egli stesso" [...]. O dolore, o timori troppo tardivi nel cuore di una madre! Non avrei potuto, sventurata, allorché la prima volta si abatterono sui miei gorgi le travi retèe, sollevare la vasta distesa marina e con una tempesta giù dagli abissi incalzare le vele dell'adultero pirata, trascinando al mio seguito tutte le mie sorelle? Anche ora ... ma è tardi, è ormai compiuto l'oltraggio della donna rapita».

Marina che di sotto i vitrei gorgi  
Ha visto i remi contro de l Idea  
Piano frantuma l onda e a l aria grida

Contro me s ergono queste navi  
A me sono minaccia di sventura

Vedo già l mare Jonio Egeo solcato  
Da mille navi Vano  
Questo greco allearsi con gli atridi  
Superbi se per mare se per terra  
Il mio Achille si vuole stanare  
Se lui per primo vuole  
Rivelarsi seguire  
Questa guerra Dolore

Tardo timore dentro il cuore questo  
Di madre che  
Dal profondo marino abisso

Una tempesta Ahi me infelice È tardi<sup>30</sup>

Si notino, inoltre, le cuciture che permettono a Bene di attribuire a una sola voce le battute di personaggi differenti e di presentarle al lettore come un unico monologo, ma permeato da echi, abitato da spettri: i personaggi di Bene – come acutamente osserva Manganaro –, sono «come doppi raddoppiati che formano un unico personaggio. Che è vivo e che ritroviamo in ciascuno di noi».<sup>31</sup>

PENTESILEA: [...] è questa la vincitrice, la terribile, la fiera regina delle Amazzoni, questa, che la corazza bronzea che gli ricopre il petto rispecchia, quando il mio piede gli si avvicina? [...] Voglio gettarmi nel folto della battaglia, dove lui mi aspetta ridendo di scherno, e vincerlo, o non vivere più!

PROTOE: Se il tuo capo, regina cara, volessi riposare su questo seno fedele! La caduta, che ti ha colpito brutalmente al petto, ti ha incendiato il sangue [...]. Vieni, riposati qui, presso di me, un momento.

PENTESILEA: Perché? A che scopo? Cos'è successo? Cosa dicevo? Ho?... Che cosa ho...?<sup>32</sup>

È questa la tremenda irriducibile  
Regina delle Amazzoni  
Se dentro la fulgente  
Sua lorica si specchia

Se alla mia sola vista si dissolvono  
gli eserciti Si mostra  
Lui si mostra e mi spegne  
dove il senso M annienta qui  
dove negato è il seno  
Dentro la mischia dove  
il suo ghigno mi sfida voglio vincere  
o non mai aver vissuto

Nulla Vieni riposa qui con me

---

<sup>30</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1321.

<sup>31</sup> MANGANARO, *Portrait sans corp*, in BENE, *Théâtre oeuvres complètes*, Parigi, POL, 2003, p. 15.

<sup>32</sup> KLEIST, cit., p. 22.

Come Che ho detto Com è stato Come<sup>33</sup>

Altre cuciture interessano l'Achilleide di Stazio, ma, nell'esempio che di seguito riportiamo, è sempre lo stesso personaggio, Tetide, a parlare, seppure la traduzione di Bene sommi, nella stessa poesia, battute che nella versione originale sono distanziate da alcune pagine:

[...] si terras humilemque experta maritum  
 te propter, si progenitum Stygos amne severo  
 armavi – totumque utinam! –, cape tuta parumper  
 tegmina nil nocitura animo. Cur ora reducis?  
 Quidve parant oculi? Pudet hoc mitescere cultu?  
 Per te, care puer, cognata per aequora iuro,  
 nesciet hoc Chiron.<sup>34</sup> [...]  
 [...]  
 Hasne inter simulare choros et braccia ludo  
 Nectere, nate, grave est? Gelida quid tale sub Ossa  
 Peliacisque iugis? O si mihi iungere curas  
 Atque alium portare sinu contingat Achillen!<sup>35</sup>

Se per te ho conosciuto  
 L umiliazione di questa terra  
 Se ho subito uno sposo mortale  
 Se appena nato t immerso  
 Oh per intero l avessi fatto  
 Dentro il corso inviolato dello Stige  
 Indossa Oh non per molto queste vesti  
 Femminee

Ti rivolta Perché distogli gli occhi  
 E che vergogna è in questa debolezza  
 Su te Sul grande Mare consanguineo

Giuro Chirone non lo saprà mai  
 E a te così molesto simularti  
 Fanciulla in mezzo ad altre  
 E danze e giochi intessere con loro

Mi fosse dato giungere due amori  
 Un nuovo Achille stringere al mio seno<sup>36</sup>

<sup>33</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1334.

<sup>34</sup> STAZIO, *Achilleis*, I, 268-274: «Se per te ho accettato la terra e un marito mortale, se quando nascesti ti feci un'armatura (ah, fosse completa!) dell'acqua crudele dello Stige, prendi un po' queste vesti, che ti terranno al sicuro e non nuoceranno al tuo spirito. Perché volgi indietro la testa? E che vuol dire questo tuo sguardo? Ti vergogni di renderti mite con questo abbigliamento? Su di te, o caro figliolo, lo giuro e sul mare cui il sangue mi lega: Chirone non lo saprà».

<sup>35</sup> Ivi, I, 319-322: «Ti è proprio molesto, o figliolo, danzare in mezzo a queste fanciulle, come una di loro, e giocare a intrecciare con esse le braccia? Che c'è di simile, là alle pendici del gelido Ossa o sulle balze del Pelio? Oh, se mai mi toccasse di unire due cuori in affanno e stringere al seno un altro Achille!».

<sup>36</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1322.

Il nome impronunciabile di Penteseilea, motivo già presente in Kleist,<sup>37</sup> è ripreso da Bene perché esemplificativo della sua intera strategia estetica: «Questa che d ora in poi non ha più nome»,<sup>38</sup> oltre che l'*incipit* della poesia posta a chiusura del poema, è anche uno spaccato della sua «ricerca impossibile» rivolta a «dire l'indicibile», a pronunciare «ciò che non ha nome».

La struttura di *Vulnerabile invulnerabilità* è costituita da venti composizioni poetiche, ognuna delle quali corrisponde o al discorso di un singolo personaggio (Tetide, Achille, Penteseilea, ecc.) oppure al *collage* di monologhi attribuibili a personaggi differenti, che non sono mai presentati al lettore nella tradizionale forma dialogica, ma tendono a formare, piuttosto, un unico enunciato.<sup>39</sup>

La prima parte del libro, e cioè le prime sei poesie, sono tutte di matrice staziana e sviluppano i seguenti temi: il presagio di Tetide («È brivido presaga madre Teti», p. 1321); Tetide che induce Achille al travestimento («indossa Oh non per molto queste vesti / femminee» p. 1322); la riluttanza di Achille a indossare abiti femminili («T era penoso fingerti/ bambina tra bambine a nove anni», p. 1323), la presentazione di Achille a Licomede («Ecco la sorellina del mio Achille», p. 1324), alcuni precetti della nuova educazione femminile che Achille è costretto a osservare («E gli insegna così Così Gli insegna / a non più così rigidire il collo / a snodare così le braccia forti...», p. 1325), e, infine, l'innamoramento di Achille per Deidamia («Fra le tutte Lei scelse sua compagna / questa Lei sola segue», p. 1326).

Segue un brusco salto spazio-temporale che sbalza il lettore dall'isola di Sciro alle pianure di Ilio, dall'adolescenza di Achille al campo di battaglia troiano dove l'eroe, nel pieno della sua maturità, sbaraglia qualsiasi avversario gli si opponga. Penteseilea («quella / solenne armata in testa alle sue vergini», p. 1328) è reduce dal primo grande duello con Achille («Con un odio privato un che privato / rendiconto il tramonto / Penteseilea ed Achille non ancora / è la morte che si scontrano», p. 1328), e, dopo averlo braccato, cade da cavallo in maniera rovinosa («Frantuma e cade la regina cade / in polvere d amazzoni / e un'altra e un'altra / precipiti in ammasso / un groviglio di femmine e cavalli», p. 1330). La poesia seguente vede alternarsi la voce di Achille a quella di Penteseilea: il primo sembra rivolgersi a Deidamia («E queste vesti non avrei indossato/ se non t avessi vista», p. 1331), spostando nuovamente le coordinate spazio-temporali nella Sciro dell'adolescenza; l'altra si rivolge alla fida Proteo, cercando di motivare le ragioni che la inducono a riprendere la battaglia contro il Pelide («Divino il Nero mi reclama in campo/ di contro al semidio superbo», p. 1331).

La scena successiva ci riconduce a Sciro. Tetide è consapevole che il *furtum* di Achille non può durare a lungo («fino a che t è destino spiare / questa parte di femmina voluta/ da una madre fin troppo apprensiva», p. 1332): sono troppo irresistibili, per il giovane guerriero greco, i richiami della battaglia («sappiano che da troppo manco all'ira», p. 1333).

<sup>37</sup> KLEIST, cit., p. 78: «Lei, che d'ora innanzi nessun nome nomina».

<sup>38</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1347.

<sup>39</sup> Cfr., ad es., ivi, p. 1331.

Il montaggio, in questa parte del libro, è frenetico: ai propositi bellicosi di Achille («So d'esser maschio / voglio solo affrontare la furia / di queste femmine», p. 1333), segue l'altrettanto irriducibile furia di Pentesilea («Dentro la mischia dove / il suo ghigno mi sfida voglio vincere/ o non mai aver vissuto», p. 1334); alla ferocia dei duellanti s'inframezza lo struggente lamento di Tetide, strutturato come un patetico dialogo tra madre e figlio, non scevro di rimandi a una ricca tradizione di compianti mariani:

O me infelice  
 Che ho generato un figlio  
 Quasi perfetto  
 E l'ho mandato a Ilio  
 Con le navi ricurve  
 A combattere i Teucri  
 Che mai più in casa farà ritorno  
 [...]  
 Madre era meglio che tu restassi  
 Tra le immortali nel profondo giù  
 Del mare  
 [...]  
 ch'è morto il figlio non potrai abbracciare  
 [...]  
 Ma qui non v'ha ritorno ha da copirmi  
 La terra<sup>40</sup>

Le ultime sette composizioni sono tutte debentrici della *Pentesilea* di Kleist, e spostano definitivamente il tempo e il luogo della narrazione a Ilio, al momento dello scontro finale fra i due guerrieri. La prima di queste poesie si apre con Pentesilea che ripercorre le vicende che la spinsero, su precise disposizioni di sua madre Otrera, a partire per Troia («Va' mi disse e il Pelide incorona / sii madre come fui / Felice Strinse», p. 1337). Le poesie successive propongono, in alternanza, soggettive di Pentesilea e di Achille che si apprestano allo scontro, tutte costruite sull'inestricabile viluppo di amore e morte, di *Eros* e *Thanatos*, che è indubbiamente la cifra di tutta la *Pentesilea* kleistiana («Non tornerò / Non tornerò lo giuro / Se non sposato Se / non sarà mia sposa / Se / non l'avrò trascinata sulle pietre / la testa nella polvere la fronte / coronata di sangue», p. 1340; «Si Questo ferro nel più dolce abbraccio / sul mio seno l'annienta / poi che col ferro lo dovrò abbracciare», p. 1343).

Dopo un monologo esistenziale di Achille che si sofferma a riflettere sulla sua *vulnerabile invulnerabilità*, vivendola come una condanna, se non come una colpa («Sei un bastardo / invulnerabile solo / dalla parte materna Bastardo», p. 1344), Bene, così come già aveva fatto Kleist – maestro della tecnica detta *teicoscopia*, cioè di quel procedimento drammaturgico che consiste nel riferire in contemporanea sulla scena ciò che avviene fuori dalla scena stessa –, tratta come o-sceno, cioè relega fuori scena, o meglio omette, ricorrendo alla figura retorica della reticenza, lo scontro fra Pentesilea e Achille. Nella penultima poesia, infatti, lo scontro è già certamente avvenuto, ma dalle parole dei due guerrieri, stremati e in agonia, proprio non si riesce a capire chi abbia prevalso: «Ho forse vinto è prigioniero mio [...]», dice Pentesilea; «è morta / Così

<sup>40</sup> Ivi, p. 1336.

fosse per sempre / Ma dove l ho colpita», le fa eco Achille; «Ho vinto io non è vero / è qui mio schiavo», si ostina a ribadire Pentesilea, pp. 1345-1346).

Bene fa calare così il sipario sui due guerrieri, ma un'ombra minacciosa si muove dietro quel sipario, qualcosa di sinistro sembra stia per accadere: «E Achille incontro la sua ira regina muove inerme / s avvera e inorridito / resta e vuole svanire // E abbracciarle i ginocchi è una freccia / che trapassa la voce dentro il sangue», p. 1347. Bene non lo dice apertamente: sarebbe contraddittorio mostrare ciò che deve rimanere fuori scena, ma al lettore non può sfuggire quella macabra danza che prelude all'abominevole necrofilia di Achille.

*Vulnerabile invulnerabilità* propone una poesia metricamente ordinata, costituita da versi liberi, per la maggior parte endecasillabi, novenari e settenari. La musicalità del verso è particolarmente curata e impreziosita dal ricorso abituale ad assonanze e allitterazioni («questo greco allearsi con gli Atridi», p. 1321; «è brivido presaga madre Teti», p. 1321; «O forse è sparsa universa la fama», p. 1332).

Se dal punto di vista prosodico c'è da segnalare poco o niente di bizzarro, è dal punto di vista sintattico e grammaticale che si riscontrano più evidenti irregolarità o sperimentazioni originali. La punteggiatura, ad esempio, è completamente abolita (Bene rinuncia persino all'apostrofo), evidentemente al fine di liberare il testo da una zavorra di segni muti considerati ininfluenti a livello fono-simbolico; si riscontra una quasi puntuale anastrofe dei dimostrativi («dentro il cuore questo / di madre», p. 1321; «questa vita questa», p. 1323, «della sua voce questa», p. 1327, «questa la vita è morta», p. 1336, ecc...); e non mancano inediti accostamenti enclitici, come nel caso di «questa la carne *tuttane* / marcisce», p. 1336.

Queste scelte stilistiche e questa sintassi dinoccolata danno al lettore la sensazione di muoversi in una sorta di *waste land*, che ben si attaglia all'idea di uno scenario cosparso di detriti e residuati bellici che si apre all'indomani di una grande battaglia. Le frasi, spesso volutamente sospese o incompiute sembrano librarsi come rami monchi da un albero senza più linfa («Nulla Vieni riposa qui con me / Come Che ho detto Come è stato Come», p. 1334). Si susseguono diversi frammenti caratterizzati da un alto tasso di liricità e impreziositi da un frequente ricorso ad arcaismi e da un sapiente uso di figure retoriche come la similitudine («Ed ecco intiero il cocchio del Pelide / A l orizzonte / Così risplende il sole in serenato / giorno di primavera», p. 1329) o il chiasmo («giuro Non tornerò / non tornerò lo giuro», p. 1340) che rimangono, però, imbrigliati come aquiloni alla deriva nell'intrico di quei rami. È così che Carmelo Bene ha «provato a scrivere il *dis-dire*, [...], fidando questo spasmo *minerale* a spaziature, interlinee, in-terpunzione sospesa. Esattamente al contrario d'un "rispettabile" delirio ("... si sente e non si dice"), qui *un dolore si dice che non si sente più*. Siccome dice l'innamorata necrofilia d'Achille»<sup>41</sup>.

La ricerca stilistica di Bene, già in *Vulnerabile invulnerabilità*, tende, insomma, a dare l'idea di uno spazio testuale un tempo abitato dalla poesia, ma ormai gelido e inerte come un reperto, un residuo inorganico, un cimitero di lettere che sono trattate soltanto

<sup>41</sup> BENE, *Autografia d'un ritratto*, in ID., *Opere*, cit., p. XIX.



come larve di un'oralità un tempo viva e pulsante, ma ormai irrimediabilmente perduta. Dire l'indicibile, ossia significare attraverso la parola quell'enigmatico territorio che si situa oltre le capacità espressive della parola stessa, è la sfida che ossessiona e indirizza l'intera esperienza artistica di Carmelo Bene, ed egli pratica e affina la poesia perché «è il culmine del linguaggio [...] proprio [...] perché tenta di esprimere ciò che è intraducibile nella lingua strumentale e operativa»<sup>42</sup>.

Siamo già oltre le soglie della grande stagione poetica che avrà il suo acme nel poema *'l mal de' fiori*, libro di cui la *Vulnerabile invulnerabilità* costituisce una specie di preludio, e già si sentono risuonare alcune movenze caratteristiche di quella poesia a cui Bene sta per mettere mano:

Se tesa duole  
 Questa mano se vuole  
 Trattenere per l'oro dei capelli  
 La gloria se mi sfiora  
 Nera una forza ne disvuole il gesto<sup>43</sup>

è un brano che viene ripreso tale e quale ne *'l mal de' fiori*,<sup>44</sup> e che chiarisce, una volta per tutte, che Penthesilea e Achille – o il «PentAchille», secondo la definizione già riportata di Manganaro –, altro non sono che prototipi o frammenti di figure nei cui lacerti si incarna la sfrenata corsa di Bene verso l'inorganico, verso ciò che «non ha più nome», ma che, malgrado questa costitutiva indicibilità, continuerà, paradossalmente, a diffondere la propria musicalità nelle pagine delle opere poetiche successive.

<sup>42</sup> STEFANO MECATTI, *Premessa*, in AA.VV., *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Usher, 1985, p. 13.

<sup>43</sup> BENE, *Pentesilea*, cit., p. 1341.

<sup>44</sup> ID., *'l mal de' fiori*, cit., p. 28.

Tommaso Meozzi

## Immaginazione apocalittica e empatia nel *Pianeta irritabile* di Paolo Volponi

In *Il pianeta irritabile*, edito nel 1978, Volponi immagina un pianeta terra ormai distrutto dalla catastrofe atomica. L'esito di questo approccio fantascientifico è un realismo della visione, come se la distruzione di ogni struttura sociale, tanto simbolica quanto architettonica, permettesse all'autore di intensificare l'attenzione all'elemento materico, che costituisce una cifra stilistica del macrotesto volponiano. Attraverso l'Apocalisse, come scrive Marco Colonna, ha luogo una «palingenetica e straniante resurrezione dalle "ceneri"». <sup>1</sup>

Le fluidità corporee dei personaggi, entrando in contatto con la materia di un pianeta in ogni sua parte estremamente ricettivo, innescano inaspettati processi di trasformazione. Il disgregarsi dello spazio urbano lascia emergere una biodiversità che era sempre stata vicina alla percezione. Le difficoltà incontrate dai protagonisti (un nano, un'oca, un'elefante e una scimmia) nel corso del viaggio sono infatti legate non tanto all'ostilità di una natura sconosciuta e selvaggia, come ci si potrebbe aspettare, quanto agli imperativi di una gerarchia che impone ad ogni singolo elemento del gruppo di avvalersi, nel contatto con l'ambiente, della mediazione di un capo, Epistola, la scimmia, che esercita un ossessivo controllo su tutto ciò che potrebbe aprire nuove possibilità di condivisione. Significativa a questo proposito la scena in cui Epistola nega a Mamerte, il nano, la possibilità di dare da bere all'elefante Roboamo, ormai quasi disidratato. La disobbedienza di Mamerte diventa la causa indiretta di una sorprendente reazione chimica che trasforma la polvere del terreno in una poltiglia dissetante:

Epistola negò, minacciandoli entrambi. Roboamo non aveva più occhi e dalla bocca gli colava uno straccio di bava fin quasi alla cenere.

Il nano tirò fuori un'altra bottiglia e andò a cercare la lingua dell'elefante. Anche per quei movimenti lo straccione di bava si spezzò e cadde sulla cenere. Questa sussultò come se fosse viva e assorbì quella crema trasformandosi in una poltiglia e poi in una pozza che continuava ad allargarsi oltre la portata della vista malata di entrambi. Roboamo a quel rumore d'acqua allungò d'istinto la proboscide tra la melma prima che il nano potesse impedirglielo. Ma i mugolii dell'elefante furono di soddisfazione.

Epistola non aveva capito e si infuriò sentendosi tradito. <sup>2</sup>

La concezione temporale che domina la struttura formale del *Pianeta irritabile* risulta fissata tra «assenza e presenza [...], tra un "da sempre" (un per sempre) e un "adesso"» <sup>3</sup>. Ad una storia lineare, che segue le tappe dello sviluppo tecnologico e dell'accumulo di capitali, si sostituisce una più lenta ciclicità naturale, nella quale ogni

<sup>1</sup> Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, in *Paolo Volponi: scrittura come contraddizione*, a cura del Gruppo Laboratorio, Milano, Franco Angeli, 1995, p. 88.

<sup>2</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 19-20.

<sup>3</sup> Marcello Carlino, *Sull'incipit e sull'explicit, per esempio: supplementi di note al Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, in «Istmi», n. 15-16, 2004-2005, p. 266.

evento è inestricabilmente connesso con la totalità del paesaggio, che porta a riflettere sull'interconnessione tra gli esseri viventi e sul principio di sostenibilità dei processi. Il succedersi ciclico dei giorni e delle stagioni, se da una parte sembra impedire l'individuazione di un senso del viaggio, dall'altra offre un'impercettibile ma continua metamorfosi che a sua volta si traduce in un'inesauribile gamma di variazioni. Questa atmosfera sospesa eppure vivida è introdotta fin dall'*incipit* del romanzo che esprime una particolare attenzione nei confronti dell'elemento luminoso e della percezione visiva:

Piove a dirotto da sempre, senza interruzioni né rallentamenti. Nemmeno se una collina frana o se una foresta entra nell'acqua che sale in fondo, qualche cosa muta dentro la pioggia. Solo i giorni e le stagioni girano toccando la luce; e questo è l'unico segno che il tempo ancora esiste.<sup>4</sup>

Lo scenario apocalittico di una natura che si offre alla percezione dopo la scomparsa dell'uomo avvicina, come scrive Maria Carla Papini, l'atmosfera del *Pianeta irritabile* agli esiti allegorici e satirici dei dialoghi leopardiani<sup>5</sup>, e si inserisce più in generale nella problematica, ampiamente affrontata dallo stesso Leopardi, di una conoscenza di tipo poetico che ha nella mimesi il suo principio metodologico. Leggiamo dal *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*:

GNOMO [...] Or come faremo a sapere le nuove del mondo?

FOLLETTO Che nuove? che il sole si è levato o coricato, che fa caldo o freddo, che qua o là è piovuto o nevicato o ha tirato vento? [...] non si trova più regni né imperi che vadano gonfiando e scoppiando come le bolle.<sup>6</sup>

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, Leopardi ribadisce la sua concezione di una poesia che, anziché soffermarsi sull'analisi dell'interiorità o sul progresso storico, sia attenta al mondo «visibile» e alla varietà insita nelle «cose»:

Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi, per li quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e di farla praticare coll'intelletto e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale.<sup>7</sup>

La riflessione leopardiana può essere riattualizzata, in ambito novecentesco, attraverso il saggio di Horkheimer e Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, che mette in evidenza come la netta separazione tra linguaggio scientifico, fondato sull'analisi e la ricerca delle cause, e linguaggio poetico-analogico, basato sulla somiglianza sensibile tra

<sup>4</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 3.

<sup>5</sup> Cfr. Maria Carla Papini, *La desinenza in "ale": Paolo Volponi e Giacomo Leopardi*, in *La scrittura e il suo doppio*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 316: «Non stupisce così che il romanzo in cui – più che in ogni altro della narrativa di Paolo Volponi – la componente parodico-grottesca dell'immagine e dell'intera struttura narrativa vale a rendere quella che, appunto, Leopardi aveva definito "un colpo d'occhio in grande, filosofico e satirico sopra la razza umana", si apra nel nome di Giacomo Leopardi, riportando in epigrafe un passo della prima scheda dei suoi *Accorgimenti di memoria*: "Immortalità selvaggia"».

<sup>6</sup> Giacomo Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II, Milano, Mondadori, 2006, pp. 33-34.

<sup>7</sup> Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II, cit., p. 350.

segno e cosa rappresentata, estenda il fenomeno dell'alienazione dall'ambito della produzione industriale a quello del linguaggio: «Come segno, il linguaggio deve limitarsi ad essere calcolo; per conoscere la natura, deve abdicare alla pretesa di somigliarle. Come immagine, deve limitarsi ad essere copia: per essere interamente natura, abdicare alla pretesa di conoscerla». <sup>8</sup> Si manifesta così quella duplice riduzione delle possibilità espressive all'interno della società, attualizzata da una parte attraverso una «logica formale» che «rende comparabile l'eterogeneo riducendolo a grandezze astratte», <sup>9</sup> e dall'altra tramite un'industria culturale tesa a mantenere la massa in uno stato di continua eccitazione, senza tuttavia permettere una creativa sublimazione delle pulsioni. <sup>10</sup>

All'interno del *Pianeta irritabile* si assiste a un rovesciamento per cui l'animalità diventa sinonimo di un'estrema ricettività nei confronti dell'ambiente esterno, permettendo ai personaggi di concepire la parte più intima di se stessi non come un'entità astratta e atemporale, ma come un rapporto di reciproca relazione continuamente soggetto a nuovi sviluppi. L'imitazione non equivale in questa prospettiva a un appiattimento dell'Io rispetto alla realtà esterna. Esempari sono le parole che Roboamo rivolge a Mamerte, unico uomo del gruppo:

Noi possiamo imitare, ma la nostra stessa vita mortale ci impedisce di continuare nell'imitazione. Come in qualsiasi altra operazione mentale o corporale. Nessun animale ripete! Tienilo presente, anche se si è sempre detto il contrario. Nessun animale ripete: ciascuno invece è sempre nuovo perché sa di andare con ogni gesto e anche insieme con ogni altro verso la sua finalità. La finalità è la vita [...]. Abbiamo deciso da tempo di smettere di ragionare sulla nostra sensibilità agli stimoli al fine di evitare alla stessa sensibilità di distinguersi da noi e di culminare in vita interiore [...]. Per questo il nostro regno è sempre con noi. <sup>11</sup>

Mentre, all'inizio del viaggio, elemento imprescindibile per la coesione del gruppo è la sottomissione incondizionata a Epistola, nel corso del romanzo tra i personaggi si stabilisce progressivamente un rapporto di reciproca fiducia:

Tutti questi gesti venivano compiuti, singolarmente o insieme, anche per saggiare la dimensione del nuovo gruppo e quella dei nuovi rapporti. Perché ciascuno potesse trovare la propria posizione e la misura adatta dentro la nuova figura sociale. Tanto più che nessuno pensava di poter guidare e governare come capo assoluto. In quei gesti ciascuno voleva provare di esistere per quel che era, e intendeva inoltre dichiarare ed esprimere il proprio senso di parità con gli altri [...]. Arrivò il momento in cui sentirono naturale la loro trinità: sia retta, che angolata, che triangolare. Allora si misero in marcia, anche se in quel momento stava facendo buio, nella direzione che conoscevano senza bisogno di avvertimenti o di comandi. <sup>12</sup>

L'empatia diviene l'elemento stesso che genera lo spazio, portando a improvvisi ribaltamenti tra ambienti chiusi e aperti, che perdono il loro valore realistico per

<sup>8</sup> Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo* [1944], Torino, Einaudi, 1997, p. 25.

<sup>9</sup> Ivi, p. 14.

<sup>10</sup> Cfr. ivi, p. 149: «L'industria culturale, invece, non sublima, ma reprime e soffoca. Tornando continuamente ad esporre l'oggetto del desiderio [...] essa non fa che eccitare ed aguzzare il piacere preliminare non sublimato».

<sup>11</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 160.

<sup>12</sup> Ivi, p. 185.

diventare elementi di un «teatro empatico».<sup>13</sup> Significativa, a questo proposito, la scena in cui il nano Mamerte decide di aprire la bottiglietta di profumo che lo lega al ricordo dell'amore con la suora di Kanton, per dividerne con gli altri membri del gruppo l'effetto refrigerante. L'evento ha un effetto immediato sulle stesse strutture spaziali; la «pellicola del tendone»<sup>14</sup> all'interno della quale i personaggi hanno l'impressione di avanzare improvvisamente si squarcia:

Il profumo di essenza di bambù dilagò benefico, montando come un vento solo per alcune gocce che Roboamo ne aveva maldestramente sparso. Al contatto con la sfera di quel vento la pellicola si aprì: tutti i filamenti di luce sparirono e le cose intorno, benché pochissime e in maggioranza ignote, presero un contorno e trovarono un rapporto con il suolo, come anche tra di esse.<sup>15</sup>

Gli elementi che, nel *Pianeta irritabile*, ostacolano la creazione di empatia all'interno del gruppo appartengono a due diversi piani: uno relativo alle strutture sociali, alla difficoltà di emanciparsi da un'autorità censurante che impedisce la reciproca conoscenza tra gli individui, l'altro di ordine psicologico, legato all'esperienza personale della nostalgia. I due elementi non sono tuttavia nettamente separati. In *La vita psichica del potere*, Judith Butler mette in evidenza come il potere esercitato da ogni sistema culturale che desideri omologare le aspirazioni degli individui su pochi valori egemoni, operi una progressiva sottrazione, a livello linguistico, degli oggetti del desiderio che finisce per causare la riflessività della soggettivazione.<sup>16</sup>

In *Il pianeta irritabile* vengono a cadere i punti di riferimento di una società tesa unicamente alla produzione industriale e al profitto economico, che opera una sistematica riduzione delle diversità qualitative in valori quantitativi. Non a caso ultimo nemico incontrato dal gruppo è il governatore al quale Roboamo dà l'esplicativo nome di Moneta, «conio e misura. Regola fusa, fulgida e circolante del sistema dell'universo».<sup>17</sup> Il suo volto è paragonato a un «presuntuoso fermacarte»<sup>18</sup> che, cancellando ogni attenzione verso diversità biologiche e culturali, spinge l'umanità ad una progressiva autoalienazione. Il monologo del governatore è a questo proposito significativo:

non c'è più ambiente, non c'è più differenza! Io solo posso guidarvi a salvamento. Amici o nemici non ci sono più! Gli uomini non ci sono più! C'è solo l'umanità! Chi è vivo può venire con me dall'altra parte: salire con me sul razzo che ci porterà su un mondo nuovo e migliore.  
Là potremo ricominciare e rifare una storia.

<sup>13</sup> Cfr. Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 98: «Tutto l'incessante mutare di cose e strutture che caratterizza, come abbiamo visto, questo romanzo, non è altro che il teatro empatico sullo sfondo del quale si pone in atto la vera, paradigmatica, trasformazione, quella che investe in primo luogo proprio quell'uomo che sembra aver perso diritto di cittadinanza nel mondo e che deve, quindi, recuperare lo scarto, lasciar agire anche su di sé quella mutazione di senso e funzione che appare come unica via alla salvezza e alla riacquisizione di sé».

<sup>14</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 101.

<sup>15</sup> Ivi, p. 104.

<sup>16</sup> Cfr. Judith Butler, *La vita psichica del potere* [1997], Roma, Meltemi, 2005, p. 183: «Il potere regolatore diviene "interno" solo attraverso la produzione melanconica delle figure dello spazio interno, che deriva dal ritiro delle risorse – nonché da un ritiro e da un ripiegamento del linguaggio. Ritirando la sua stessa presenza, il potere diventa un oggetto perso – "una perdita di tipo più ideale". [...] il potere sociale fa svanire gli oggetti».

<sup>17</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 166.

<sup>18</sup> Ivi, p. 163.

Dio è con me. La storia è con me. La salvezza, l'unica possibile, è nel mio cuore, come nelle mie mani.<sup>19</sup>

L'immaginazione apocalittica del *Pianeta irritabile* ha così la funzione di eliminare drasticamente dalla rappresentazione una società in cui l'«oro» è «pietra di paragone dei cuori»,<sup>20</sup> liberando una gamma di diversità tra loro non commisurabili, ognuna delle quali è una declinazione del vivente considerato come fine, e non più come mezzo. Il tempo, inteso come dimensione interiore del desiderio, permea tutto il romanzo spingendo i personaggi ad un impegno continuo e non differibile. Come scrive Marcello Carlino, la prosa di Volponi rifiuta «l'ordine consueto (dal più grande al più piccolo, dal generale al particolare, da ciò che muove a ciò che è mosso, da ciò che determina a ciò che è determinato; e viceversa) tanto da sovvertirlo o destabilizzarlo, tanto da costringerlo al collasso e alla crisi».<sup>21</sup> Il non considerarsi più semplici mezzi del potere ha come conseguenza la possibilità di vivere ogni istante attivamente, senza sottomettersi a rassicuranti principi di autorità e superando lo spazio chiuso della nostalgia. Il presente esiste solo nella misura in cui «lo si "crea"», come scrive Marco Colonna, «senza alibi o indulgenze».<sup>22</sup>

Il progresso sociale tende così ad identificarsi non con un quantificabile superamento rispetto agli standard economici e tecnici del passato, ma con uno sviluppo che ridiscute continuamente gli obiettivi in base alla loro sostenibilità. Questo, seguendo la riflessione teorica dello stesso Volponi, porta anche, in ambito letterario, ad un costante confronto tra parola poetica e tematizzazione narrativa.<sup>23</sup>

All'interno del *Pianeta irritabile*, è attraverso le parole di Roboamo che, dopo la sconfitta del governatore Moneta, emerge con più chiarezza la riflessione metanarrativa dell'autore:

si sentiva liberato dal racconto, tanto che adesso poteva riconoscere la propria tenera punta. Questa era la cosa più sottile, gentile e lontana di tutto il suo barcone; così distante dalla sua testa e anche dall'ordine e dal contenuto delle sue scatole cerebrali, che gli era sembrata da principio appartenere alla vita di un altro essere; [...] organo essenziale, eterno come mutante, della elefantinità [...]. Questo organo, a differenza degli altri, non gli apparteneva del tutto e naturalmente; non era come gli altri costruito e congiunto, da struttura e funzione, dentro il suo corpo: ma doveva essere scelto e usato perché diventasse da elefante: e poteva anche essere scelto e usato non da elefante, ma da componente vivo, da oggetto della natura e addirittura da protagonista della storia.<sup>24</sup>

Essere «protagonista della storia», è questo il senso del viaggio intrapreso dai personaggi del *Pianeta irritabile*. Un obiettivo che comprende la decisa presa di

<sup>19</sup> Ivi, p. 156.

<sup>20</sup> Ivi, p. 86.

<sup>21</sup> Marcello Carlino, *Sull'incipit e sull'explicit, per esempio: supplementi di note al Pianeta irritabile di Paolo Volponi*, cit., p. 268.

<sup>22</sup> Marco Colonna, *Il pianeta irritabile, o l'epica della mutazione*, cit., p. 97.

<sup>23</sup> Cfr. Paolo Volponi, Francesco Leonetti, *Il leone e la volpe: dialogo nell'inverno 1994*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 107-108: «Con la poesia, io affronto un problema che non conosco, che sento, che mi emoziona, che mi pone degli interrogativi. E la poesia è fatta proprio per entrare dentro questo problema, per vederne le parti, per conoscerlo, per dargli anche una struttura e una possibilità di soluzione; ed è prima di tutto una possibilità di apprendimento, da parte mia, del suo stesso nucleo e un chiarimento delle sue combinazioni e dei suoi rapporti. Invece il romanzo presuppone che io conosca già la materia sulla quale mi dirigo, e che io ne abbia anche un giudizio secondo me valido».

<sup>24</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 180.

distanza da ogni ideologia tesa al sacrificio della responsabilità individuale in nome di un deterministico soggetto collettivo, sia che esso si identifichi con la classe degli sconfitti, sia che si autorappresenti come fine ultimo della storia, e che in questo modo ancora una volta cerchi di eludere l'irrinunciabile tensione dell'individuo alla differenziazione.

In conclusione è interessante inquadrare *Il pianeta irritabile* nel più ampio ambito delle distopie letterarie novecentesche. In particolare il ribaltamento tra l'elemento umano e quello animale, tra una società in cui la realizzazione delle differenze individuali è notevolmente ridotta da squilibri economici e convenzioni linguistiche accettate acriticamente, e un ambiente naturale non creato dall'uomo e perciò ancora gravido di possibilità, si trova già in *L'altra parte* di Alfred Kubin (1909) e in *Noi* (1920) dello scrittore russo Zamjatin. In entrambi i romanzi troviamo società chiuse, Perla, la capitale del Regno del Sogno, in *L'altra parte*, e lo Stato Unico, circondato da uno spesso muro di vetro verde, in *Noi*, che vanno incontro ad un periodo di decadenza il cui apice è segnato dall'irruzione, catastrofica ma anche palingenetica, dell'elemento animale nello spazio urbano.<sup>25</sup> Gli animali non rappresentano in questi casi solo la pericolosità del mondo esterno, ma assumono un intenso valore simbolico. Come scrive lo stesso Volponi in *Natura ed animale*: «Mi pare [...] che la società di oggi che ha al guinzaglio sia la natura che l'animale, non tenda soltanto ad addomesticare questi attraverso un'infinità di operazioni, di sottrazioni, di innesti e di trapianti, ma soprattutto i loro corrispondenti e fratelli, quelli interni e vivi dentro gli uomini».<sup>26</sup> La distopia, nei tre testi considerati, può essere letta come l'espressione di un'aspirazione all'ordine e alla convivenza sociale presente nell'uomo che però rischia di risolversi nel suo contrario, ovvero nella cristallizzazione di rapporti di potere che impediscono l'evoluzione individuale e, conseguentemente, delle strutture sociali. Scrive Sigmund Freud in *L'avvenire di un'illusione*:

Attraverso una sorta di diffusione o di infezione, il carattere di santità, di inviolabilità, potremmo dire di appartenenza all'aldilà, si è esteso da alcuni pochi divieti importanti a tutti gli altri ordinamenti, leggi, regolamentazioni civili. Ma a questi spesso si addice male l'aureola [...]. E' facile riconoscervi ciò che può essere soltanto il prodotto di uno scrupolo dalle corte vedute, l'espressione di gretti interessi o la conseguenza di premesse inadeguate. [...] converrebbe senz'alcun dubbio lasciare Dio del tutto fuori dal giuoco e ammettere onestamente l'origine puramente umana di tutti gli ordinamenti e di tutte le norme civili. Insieme alla pretesa santità, questi imperativi e leggi perderebbero anche la loro rigidità e immutabilità. Gli uomini potrebbero capire che quelli sono fatti non tanto per dominarli quanto piuttosto per servirne gli interessi<sup>27</sup>

<sup>25</sup> Cfr. Alfred Kubin, *L'altra parte* [1909], Milano, Adelphi, 2012, p. 193: «la cosa più strana è che gli animali erano rimasti immuni all'epidemia del sonno [...]. La città del Sogno si svegliò e si trovò in una specie di paradiso degli animali. Durante il nostro lungo sonno, un altro mondo si era talmente dilatato che correavamo serio pericolo di esserne sopraffatti: il mondo animale». Cfr. Evgenij Zamjatin, *Noi* [1920], Milano, Lupetti, 2011, p. 78: «Attraverso il muro di vetro mi guardava - come attraverso una grigia nebbia - il muso stupido di non so quale animale, i cui occhi gialli ripetevano cocciutamente sempre uno stesso pensiero che non riuscivo a capire. Ci guardammo a lungo negli occhi - in questi pozzi che dal mondo superficiale portano a quello sotterraneo», e p. 120: «mi viene in mente che una volta, attraverso il Muro Verde anch'io ho guardato nelle pupille gialle di non so chi, e sopra il Muro turbinavano gli uccelli».

<sup>26</sup> Paolo Volponi, *Natura ed animale*, in «Il piccolo Hans», n. 34, aprile-giugno 1982, ora in Paolo Volponi, *Romanzi e prose*, a cura di Emanuele Zinato, II, Torino, Einaudi, 2002, p. 696.

<sup>27</sup> Sigmund Freud, *L'avvenire di un'illusione* [1927], in *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, p. 181.

Abbiamo visto come il governatore Moneta non si limiti a raffigurare allegoricamente l'ordine economico e la riduzione a merce dell'essere umano, ma proclami allo stesso tempo l'inevitabilità e la pretesa universalizzante di una visione del progresso invece del tutto parziale: «Dio è con me. La storia è con me. La salvezza, l'unica possibile, è nel mio cuore, come nelle mie mani». È qui che entra in gioco la dimensione allucinatoria della distopia. Ogni legge sociale, nel momento in cui viene considerata universale, increata, e non in relazione con un preciso contesto storico, tende ad afferire non più all'ambito della motilità, dell'azione, ma a quello di un principio di autorità completamente introiettato che presenta tratti fantasmatici e che si lega direttamente agli affetti profondi dell'individuo, in particolar modo alla figura paterna e alle sue successive proiezioni. Non è un caso che Kubin scriva *L'altra parte* «appena trentunenne [...] profondamente scosso dalla morte del padre, che lo coglie in uno stato di tormentosa sterilità succeduto a lunghi periodi di crisi psichica».<sup>28</sup> All'interno del romanzo, il fondatore del Regno del Sogno, Claus Patera, è presentato dal protagonista come uno dei suoi «amici di gioventù [...] un tipo strano la cui storia merita di essere sottratta all'oblio».<sup>29</sup> La distopia letteraria non rappresenta soltanto l'estendersi capillare di un regime totalitario, ma anche la trasfigurazione delle strutture sociali secondo lo sguardo di un individuo che rivive il proprio passato e l'ambivalente rapporto affettivo verso originarie figure d'autorità. In *1984* di George Orwell, il protagonista Winston Smith ripercorre spesso i propri ricordi d'infanzia e, al termine del romanzo, si rivolge al proprio torturatore con queste parole: «Non l'aveva mai amato come in quel momento, e non solo perché aveva fermato il dolore [...]. Era una persona con cui si poteva parlare. Forse non si desiderava tanto essere amati quanto essere capiti. [...] lo avrebbe mandato a morire, ma non importava. In un certo senso avevano raggiunto qualcosa di più profondo dell'amicizia: l'intimità».<sup>30</sup> Il desiderio di essere puniti va oltre l'opposizione frontale tra individuo e stato totalitario, per indagare le dinamiche emotive che si stabiliscono nel rapporto vittima-carnefice. L'annullamento dell'Io si identifica con la ricerca di una distruttiva, perversa intimità. Non si tratta di opporre un'interpretazione psicologica del romanzo ad una sociologica. La tendenza regressiva è innescata proprio dall'onnipresenza di strutture sociali umilianti che impediscono all'individuo lo sviluppo e la differenziazione della propria personalità. In *Il pianeta irritabile*, nelle fasi iniziali, quando ancora la scimmia è l'indiscusso comandante del gruppo, il nano Mamerte esprime più volte la sua gratitudine per la catena che gli cinge il collo: «Epistola corse a prendere il capo della catena per riappropriarsi del nano. Questi gli fu grato, anche se con un velo d'ironia dentro tutto il buco, per quel palese atto di riconoscimento»,<sup>31</sup> «Sentì anche con piacere che quando la catena era in mano a Epistola, il collare lo aiutava a reggere la testa»,<sup>32</sup> «dovette fermarsi e cercare di dormire per evitare di riconoscere che aveva nostalgia del collare sospeso».<sup>33</sup>

<sup>28</sup> Nota introduttiva, in Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 3.

<sup>29</sup> Alfred Kubin, *L'altra parte*, cit., p. 13.

<sup>30</sup> George Orwell, *1984* [1948], Milano, Mondadori, 2009, pp. 259-260.

<sup>31</sup> Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 17.

<sup>32</sup> Ivi, p. 29.

<sup>33</sup> Ivi, p. 113.



La distopia, nel momento in cui, attraverso l'immaginazione apocalittica, rende inverosimile uno scioglimento felice della trama, porta le strutture sociali ad interiorizzarsi psichicamente. L'assenza di una speranza relativa alla perfettibilità delle strutture sociali diventa la condizione che permette al lettore di inscenare i propri fantasmi psichici e, in questo modo, di risolverli. Le interpretazioni che si focalizzano sull'eccessiva negatività delle distopie non considerano la modalità estetica attraverso cui questa forma d'arte è in grado di agire. D'altra parte le narrazioni di Kubin, Zamjatin e dello stesso Volponi, mettono in evidenza come certi processi sociali, una volta innescati, tendano realmente ad assumere una progressiva indipendenza dalla volontà individuale. Pensiamo ad esempio allo sviluppo tecnologico nella società industriale, che aumenta le possibilità d'azione e le capacità comunicative dell'individuo, ma che fonda la sua forza su sistemi integrati, in continuo ampliamento,<sup>34</sup> o anche alla macchina burocratica, che fornisce al cittadino servizi al prezzo di una loro crescente alienazione e standardizzazione.

La narrazione distopica agisce perciò su due fronti: da una parte porta alla progressiva liberazione psichica da un principio d'autorità interiorizzato, dall'altra mette in evidenza come le strutture sociali tendano a svilupparsi per inerzia, anche di fronte a mutati contesti culturali e a effetti indesiderabili in relazione allo sviluppo dell'individuo. L'immaginazione apocalittica è critica disperata di strutture sociali cristallizzate, ma anche decostruzione di un individuo che proietta in esse la propria originaria, infantile, sottomissione nei confronti dell'autorità. Nel momento in cui l'individuo è posto di fronte alla propria impotenza, è al tempo stesso riportato alla propria responsabilità. In questo senso gli animali volponiani sono ciò che resta alla fine della storia: forse la sconfitta di una concezione dialettica che sperava nell'ascesa di una nuova classe sociale, ma anche una profonda identificazione del senso con il viaggio dell'individuo, con la capacità che ognuno ha di intessere continuamente nuovi rapporti sociali, sfruttando ogni margine, senza mai smettere di essere ciò che ognuno è, ineludibilmente: «protagonista della storia».

---

<sup>34</sup> Cfr. su questo tema Günther Anders, *L'uomo è antiquato*, vol II: *Sulla distruzione della vita nell'epoca della terza rivoluzione industriale* [1980], Milano, Bollati Boringhieri, 1992, p. 104: «Se un apparecchio materiale isolato (che come sappiamo è immaginario) si chiama "apparato a", se "mondo" si chiama quell'azienda dalla quale l'apparato a attinge e all'interno della quale esso funziona e lavora, allora vale quanto segue: l'apparato a, per rendere al massimo, non può che desiderare un mondo che sia esso stesso un apparato, cioè un megapparato a che gli "stia" come se gli fosse fatto su misura, o come una sua copia». Cfr. in Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile*, cit., p. 79, la scena in cui i personaggi trovano i resti di una catena di montaggio abbandonata che, mettendosi in moto, li carica assieme ad altri oggetti: «La pulsantiera di comando era caduta e Roboamo la pestò tra la polvere: un contenitore partì e caricò uno dei bagagli [...]. Tutta la linea si mise in moto, sbalzando e trascinando anche la poltrona: caricò Epistola, il nano, l'oca, uno per uno i bagagli; rifiutò la poltrona finché non l'ebbe ridotta a pezzi. Ma Roboamo non poteva essere smontato e trasportato a blocchi».

Nicola Merola

## Che scrive Pedullà

Poche parole, per forza e per libera scelta. A maggior ragione sproporzionate, di fronte alle dimensioni, fisiche e metaforiche, del libro e dell'autore. Non a caso gli organizzatori della presentazione hanno pensato ci volesse un tiro a quattro. Poco per molto, non brevi cenni sull'infinito, ma la deformazione letteraria e modernista di chi si rassegna a essere brutale e grossolano perché sa che la semplicità è la condizione della sottigliezza (o alterna alla sperandio sbocciata e accosto). Ma basterebbe l'inadeguatezza di un pulpito idealmente più basso della platea, oltre che dei propri soggetti, a spiegare perché si senta la necessità di alzare la voce, cioè di tagliar corto e sparare nel mucchio.

La prima cosa che vorrei dire l'ha detta prima Pedullà, annunciando, credo non solo a me, che *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*, ultimo di una serie nutritissima di libri assai corposi, costituiva un esordio, cioè un nuovo inizio. Celiava Pedullà, come gli capita spesso, e prendendo in giro chi lo stava a sentire, come gli capita spesso, diceva la verità.

La seconda è che Walter Pedullà, il suo lavoro critico e questo libro in particolare con cui intende rappresentarlo nel suo divenire (cfr. le appendici, che affidano a pagine tratte dai saggi già editi l'approccio momentaneamente accantonato e misurano la differenza tra la nuova fase che ora si apre e il gran lavoro precedente), esibisce un attaccamento speciale nei confronti dei suoi oggetti, delle tendenziose icone di modernità che sono presto diventati in bocca a allievi e simpatizzanti. Sin dal rilievo assegnato a questi oggetti e dal loro numero, assoluto e in rapporto allo spazio (pure notevole), si vede che Pedullà ne vuole tanti, al limite tutti, e non è comunque disposto a rinunciare a nessuno di quelli disponibili. Il critico militante che lui continua a essere non è semplicemente appassionato, ma ha la passione delle passioni, cioè ha la passione predominante del patriottismo: le sue passioni sono dichiarazioni di appartenenza e patrie elettive (il diretto interessato, sornione, fino a poco tempo fa rivendicava o confessava volentieri piuttosto la propria faziosità e ora lamenta che non ci sia più la bella partigianeria di una volta).

Questo libro a esse, alle patrie e alle passioni, dedica una celebrazione liturgicamente ripetitiva, ritagliata sulla loro molteplicità e enfatizzata dall'enumerazione, come *I fiumi* di Ungaretti. In tutte le patrie e le passioni della sua vita si è bagnato Pedullà, con tutte si è compromesso.

Al massimo livello di generalizzazione, avviato dall'introduzione, più evidente nella prima parte e evocato dalla seconda, esse sono la letteratura (e vorrei vedere), la narrativa (già non è così banale), il Novecento (difeso energicamente contro i suoi detrattori), il comico (ohibò), gli scrittori irregolari, l'avanguardia, il formalismo,

l'espressionismo, l'impegno, la creatività, l'intelligenza, la lezione di Giacomo Debenedetti. E tutte queste passioni possono essere riassunte in un'unica fedeltà, delineate in un profilo riconoscibile o organizzate sintatticamente come ora propongo: Pedullà è fermamente convinto, sa e capisce allo stesso modo in cui si assapora, scommette e si sforza di dimostrare che molti narratori del Novecento (il più gran numero, o almeno la maggioranza qualificata o ponderata), più o meno consapevoli della propria irregolarità e comunque disposti a tutto per di inventare qualcosa di nuovo, hanno abbracciato una missione comica pressoché inaudita, quando, prendendo atto che erano più contenti di quello che facevano, se cantavano senza sapere le parole (*copyright* di Palazzeschi e di Valéry), hanno scoperto non solo di essere formalisti, ma che la rete così gettata sul mondo si riempiva di cose altrimenti invisibili, del presente e tanto più del futuro, che i risultati conseguiti erano altrettanti imperativi morali, che non c'era re nudo altrettanto irresistibilmente ridicolo né trovata più esilarante del modo di procedere appena descritto.

E Debenedetti? Debenedetti, librato su tutti i suoi vuoti modernisti, con la passione comica apparentemente non c'entra, se non come l'indispensabile tesi di una dialettica heisenberghiana, per la quale, apprendiamo da Pedullà, il sapere superato continua a essere valido, in una specie di complementarità con quello che lo ha scalzato, se non è sempre il ritorno del rimosso (non a caso una complementarità del genere è concepibile davvero per la letteratura e vigeva anche prima della coazione progressista della modernità, con la quale, alla complementarità, tanti sono i superamenti, che si deve semplicemente fare appello più spesso). È in questa chiave che la diversa opzione del maestro di Pedullà («per il quale solo la tragedia dà grandezza», p. 54) viene contraddetta ma non confutata e resta come un patrimonio inalienabile, il sostrato che arricchisce la nuova opzione e insieme con essa prepara un momento ulteriore («è più credibile l'epica che ha dovuto affrontare la vita quotidiana», p. 29). È peraltro lo stesso Pedullà a trovare ottimi argomenti utili a sfumare il contrasto. Tanto buoni gli argomenti e tanto incredibile lo scacco al maestro, a un maestro tanto amato e visibile da ogni punto dell'orizzonte, dalla dedica del volume alla lepre di pezza da raggiungere, che al posto di Pedullà sarei propenso ad accreditarlo di una maggiore apertura nei confronti del comico, e sia pure di un comico meno dichiarato e estremista di quello dell'allievo, se è comunque pirandellianamente «sentimentale» il commutatore che chiamiamo critica e governa sia l'ascensore fra tragico e comico, che l'interruttore, ovverosia il gioco, della finzione.

La terza cosa da dire riguarda gli scrittori dei quali il libro in concreto parla e investe perciò un livello minore di generalizzazione. A loro ci possiamo rivolgere solo dopo aver stabilito che Pedullà stavolta sveste i panni, che qualcuno ha definito servili, del critico e ne indossa altri, intanto quelli regali e giovali dello storiografo, adibendo al nuovo compito la consuetudine con le ampie vedute e il respiro profondo che già allargava a dismisura i suoi antichi articoli dell'«Avanti!». A differenza degli storiografi professionali, il Nostro si comporta però come un paesaggista che non voglia scendere a patti con le convenzioni prospettiche, conservando più che può le proporzioni reali tra le cose, e non per questo rinunci alla terza dimensione.

La patria ideale e l'argomento privilegiato in questo libro del critico calabrese resta tutto intera, con la sua ispirazione ambiziosa e unitaria, la letteratura del Novecento, che ammette di convertirsi nella moneta sonante dei suoi protagonisti, uomini e libri, perché qui se ne testimonia una esperienza *ab interiore*, come avrebbe detto Gadda, e quindi empirica, parziale e paradossalmente scorciata dal basso, dal posto della critica e dal suo tempo immobile. O forse i dati esperiti vengono addirittura autenticati da un'intelligenza solidale, anzi proiettiva e ugualmente protagonista, in quanto, con l'andirivieni che contraddice ogni piatto ordinamento cronologico, emula e si compenetra nell'organicità del tutto irriducibile e irrinunciabile che solo confusamente percepisce o dentro il quale resiste la percezione.

Persino un Novecento del genere, nessuno si sogna di sentirlo raccontare in prima persona qualcosa di sé (e allo stesso modo nemmeno l'autore pretende di ridurre ai «modelli» e alle «storie» del titolo). Accantonata la *lectio facilior* di "W.P. racconta il Novecento", possiamo piuttosto leggere il titolo come se dicesse "Narra la leggenda" e individuare nei modelli e nelle storie gli schemi teorici e la casistica delle affabulazioni grazie ai quali, con un lavoro di sapiente estrapolazione, Pedullà popola di personaggi eloquenti anche se tacciono e riconduce a un discorso di senso compiuto la sua messa in scena del secolo.

Le oltre 500 fitte pagine di *Racconta il Novecento* pullulano di scrittori. Quando con le loro misure iperbolicamente ridotte al nudo nome suppliscono al ricordato difetto di prospettiva, gli scrittori elencati le attraversano velocemente procedendo in gruppo, come pellegrini dietro una guida, nell'anno santo perpetuo di tutti i santi giorni a Roma. Con un che di dantesco, tra l'«insegna» dietro la quale corrono gli ignavi e la «bufera infernal» dei lussuriosi. O di felliniano, come le suore e i pretini che abbiamo visto sgambettare nei capolavori del regista. Sempre che, con un'irriverenza che è tutta loro, non assomiglino anche di più ai buoi di volta in volta attribuiti a Umberto I, a Mussolini, a Fanfani. Con minime integrazioni, tornano ogni volta loro, troppo numerosi per non rappresentare che se stessi, quali che siano nella circostanza gli avventizi. Non parlo di una «giostra di poeti suicidi», solo perché i poeti restano sempre esclusi da queste folate di vento.

Gli scrittori che godono di un'attenzione maggiore sono più numerosi di quanto forse ci si aspetterebbe da una così radicale scelta di campo, eppure alla fine, rispetto alla folla dei comprimari, sembrano pochi, titolari di veri e propri ritratti e soprattutto a loro volta ricorrenti, ma con un rilievo, una frequenza e una pertinenza incomparabilmente superiori: da Palazzeschi a Svevo, da Campanile a D'Arrigo, da Pirandello a Tozzi, da Moravia a Gadda, da Savinio a Landolfi, passando, è proprio il caso di dirlo, attraverso l'avanguardia, coniugata all'eterno presente degli irriducibili e declinata nei casi più rispettabili che principali (da Marinetti a Arbasino, Malerba, Manganeli), e alcuni assetti monumentali giudiziosamente recuperati, da D'Annunzio a Pasolini, che fanno da quinte o da sponde alla cultura liceale di Gadda (parola di Contini) e alla persistente effervescenza del dialetto, mentre attestano l'onestà intellettuale del critico, che non fu tenerissimo con l'uno e sposò senza amore le grossolane riserve politiche e morali nei confronti dell'altro.

Sono ovviamente costoro che permettono a Pedullà di tessere la sua vastissima tela, utilizzando le icone corrispondenti, che è un suo merito indiscutibile aver reso proverbiali nei termini dell'aneddotica appropriata, quella delle loro finzioni, e graduando le somiglianze fino alla recursività (leggendo *Racconta il Novecento* ho scoperto di non essere l'unico a pensare che la modernità sia il tempo delle seconde volte), per orientarsi nella flagranza di vita e problemi solo messi all'ordine del giorno da una letteratura diversa dalla visibilità massmediatica. Non mi vergognerei di spiegare più generalmente questa funzione con *Les phares* di Baudelaire. Nel caso in questione però le somiglianze scattano perché il critico estorce per metodo, poniamo a Svevo o a D'Arrigo, come di fatto spesso avviene, una testimonianza implicita e indiretta a carico di un altro protagonista della sua storia. Chissà che la conoscenza di uno scrittore non sia assicurata più da ciò che attraverso la sua opera riusciamo a capire su di lui e sul mondo, che non da quanto ci dice sul suo conto e lo espone molto di meno. Anche se fosse vero, il palcoscenico troppo pieno, in forza dei suoi assembramenti concertati, sarebbe compatibile con il miracolo della schematizzazione didattica (tre indizi valgono una prova) e non altrettanto con i rischiosi investimenti ragionativi che accettano la sfida dell'incertezza e illuminano più diffusamente. Quanto doveva alla storia letteraria, Pedullà l'ha pagato da molti anni a questa parte, giungendo forse a vagheggiare quella *Storia della letteratura per saggi storicamente disposti*, di Croce e Sansone, rispetto alla quale il suo *Racconta il Novecento* si pone agli antipodi. In essa prevale come mai prima l'esemplarità cui sono chiamati i campioni e rimane sullo sfondo, più scopertamente nelle appendici, la specialità della casa, la conoscenza quasi sensibile di opere scrutate da ogni lato e preparate all'asporto, insomma la padronanza assoluta senza la quale gli scrittori non sarebbero diventati punti cardinali. Per parafrasare la facile formula con la quale Pirandello distingueva tra gli scrittori di cose e gli scrittori di parole, azzardo che Pedullà è un critico di cose che, esattamente come quelle degli scrittori preferiti da Pirandello, non esistevano prima che lui le stigmatizzasse attraverso altre parole.

L'ultima di quelle che volevo dire è che, come sotto i panni del critico fa capolino lo storiografo, così sotto qualsiasi copertura, fosse pure la sua pelle, Pedullà tira fuori lo scrittore che gli rugge dentro. Non lo adulavo quando gli dissi che un suo libro, *Il Novecento segreto di Giacomo Debenedetti*, del 2004, narrazione limpida e commossa dell'esperienza fondamentale, saggio, elegia e romanzo di formazione, avrebbe potuto concorrere con successo a uno dei più prestigiosi premi letterari. Così ora debbo ammettere che il palcoscenico troppo pieno funziona benissimo da un altro punto di vista, come se il romanzo mancante nell'Ottocento italiano e splendidamente surrogato dal melodramma di Verdi e dalla *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis (convinzione di Debenedetti) avesse suggerito a chi di Debenedetti è stato il continuatore di arrivare al romanzo attraverso una conversione al melodramma della storia letteraria. I figuranti sui quali mi sono permesso di scherzare costituiscono solo un aspetto secondario del gioco illusionistico di Pedullà. Sono le entrate in scena clamorose, le riprese continue in prossimità o a distanza, i cori, i duetti e i motivi conduttori, oltre al forte chiaroscuro della militanza, che ne assicurano la riuscita melodrammatica, nell'impossibilità di trasformare senz'altro la critica in romanzo.

Che Pedullà avesse dentro di sé uno scrittore ma non la pazienza di aspettare la tardiva ascrizione alla classe ristretta degli scrittori *ad honorem* che diventano ogni tanto i saggisti e gli stessi critici letterari (vedere per credere la storica infornata della continiana *Letteratura dell'Italia unita*), si era capito da tempo. Oltre a dichiararsi con le prese di distanza rispettose e la vera e propria ostilità alle «pareti lisce» (pp. 214 e 246) dei narratori marmorei che non fossero anche rocciosi come Moravia, la cifra stilistica da lui perseguita, una indefettibile esuberanza creativa capace di dare «la scossa con ogni parola» (p. 288), si è sempre espressa con i *calembours* e la più arguta sentenziosità (al limite della freddura), il «fuoco di paglia» delle metafore più audacemente protrate (p. 292, a proposito di quelle di Gadda) e le conclusioni sorprendenti, la «prosa incalzante e avvincente» promessa ancora oggi dalla quarta di copertina e le *coblas capfinidas* virtuosisticamente ostentate come un omaggio al «legato» tipico del modernismo letterario. E persino con i titoli, talora sesquipedali, con le architetture complesse dei libri, con le iniziative culturali, con gli importanti ruoli pubblici. Pedullà conosce e apprezza «la suprema virtù di sembrare privi di stile» (p. 215), ma si guarda bene dal praticarla.

Non è una novità, ma *Racconta il Novecento* esibisce meglio di altre volte la propria pienezza letteraria, più francamente assecondando una generosità affabulatoria che non disprezza l'intrattenimento (il blasone di Sheherazade non è discaro all'autore) e paradossalmente si potrebbe confondere con la nuova veste dei componimenti misti, se non con la vanità non esibizionistica della narrativa di questi anni Duemila, che ha più problemi di Pedullà nei suoi rapporti con la finzione («Le opere sono più importanti delle intenzioni», p. 19). Solo perché è il libro di un saggista dovremmo misconoscere che la cronologia viene rinnegata in nome del simultaneismo e grazie al montaggio («Anche il montaggio e l'ars combinatoria sono linguaggi dell'altro», p. 240)? Che sono tornati in auge, ma corrispondono a soluzioni ben note ai professori di letteratura, coeve del Novecento e esemplificabili con i nomi e i titoli degli scrittori futuristi e di Dos Passos e con quelli di Ejzenštejn, a patto poi che non si guardi più indietro, all'Ottocento di Zola e Paolo Valera.

Agli effetti del montaggio e al simultaneismo, che non erano certo estranei al suo gusto ma ora prendono il sopravvento, Pedullà potrebbe aggiungere la fresca autorità dell'*autofiction*, che sembra quasi non concedere alternative ai romanzieri e a lui offre la copertura di una suggestione. Tanto non si potrebbe dire di un pur spettacolare precipitato di sessant'anni di magistero critico e definisce invece a pieno titolo la sedicente confessione (*Racconta il Novecento*: appunto), il romanzo fiume di una esaltante saga intellettuale e il racconto rivissuto che può fingere di recitare un interprete tanto colto e intelligente da sembrare visionario.

Pubblico il testo che ho scritto prima di partecipare insieme con Franca Angelini, Andrea Cortellessa e Giulio Ferroni, alla presentazione di Walter Pedullà, *Racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*, Milano, Bur Rizzoli, 2013, tenutasi al Teatro Argentina di Roma il 4 giugno 2013. Ne aveva generosamente ospitato una anticipazione Anna Grazia D'Oria, che ringrazio: «L'immaginazione», XXIX (2013), n.276.

Dagmar Sabolová-Princic

## La diaspora italiana nell'Europa centrale: il caso slovacco

Il saggio *La diaspora italiana nell'Europa centrale*, che prende spunto da tre tematiche, la frontiera, lo straniero e l'estraneo, si incentra sulla struttura e sullo sviluppo dei rapporti genetico-relazionali e tipologici della comunità culturale centro-europea dopo il 1990 e sui cambiamenti subiti dalla sua composizione rispetto alla comunità letteraria socialista, esistita sino ad allora. Nell'ambito della comunità culturale centro-europea si concentra innanzitutto sullo scaturire di un legame e sullo sviluppo di un movimento della cultura italiana dall'Italia settentrionale alla Slovacchia. Dal punto di vista della genesi e della tipologia questo cambiamento si verificava conservando affinità che si succedevano nel tempo e risalivano all'epoca della Monarchia austro-ungarica, pertanto era possibile prevedere che la linea di penetrazione delle informazioni culturali avrebbe seguito l'asse Trieste – Vienna – Bratislava. La ricerca si pone in modo pluridisciplinare, orientandosi sulla penetrazione e sullo sviluppo delle conoscenze linguistiche, sulla creazione di nuovi manuali per l'insegnamento linguistico, sulla diffusione di conoscenze culturali non soltanto tramite la pubblicazione di libri, ma anche per altri *media*, quali la radio, il dramma, il teatro, i giornali e le riviste. La ricerca metodologica prende lo spunto dalla teoria di Dyoniz Ďurišin<sup>1</sup> sulle comunità interletterarie, che negli anni Novanta si sviluppava in colloquio metodologico con la teoria di Armando Gnisci e Franca Sinopoli,<sup>2</sup> benché l'intenzione fosse quella di svilupparla con concetti più recenti, fondati sull'analisi della nuova realtà culturale e letteraria, venutasi a creare nell'atmosfera di democrazia e libertà instauratasi in seguito al 1990.

In Slovacchia non vi sono ancora autori italiani che scrivano in slovacco, ma possediamo un'ampia pubblicistica di giornalisti italiani che scrivono e pubblicano giornali, quali «La Voce della Slovacchia» e «Buongiorno Slovacchia», scritti in italiano e incentrati sulla realtà slovacca. Fatti, fenomeni ed eventi della vita economica, politica e culturale slovacca, che perlopiù non trovano un equivalente nella vita italiana, e pertanto nemmeno nell'uso linguistico, vengono tradotti in italiano ad hoc da questi giornalisti in modo tale che siano comprensibili per la comunità italiana che vive in Slovacchia. Viene così a formarsi un vocabolario specifico italiano che denomina in un italiano corretto fenomeni slovacchi.

«Buongiorno, Slovacchia» è stato il primo quotidiano italiano in territorio slovacco, registrato regolarmente presso il Ministero della Pubblica Istruzione nel 2009. Proprietario ed editore è la società italiana di consulenze Slovakia group, s.r.o. Il

<sup>1</sup> D. ĎURIŠIN, *Osobitné medziliterárne spoločenstva 3, (Comunità interletterarie particolari)*, Bratislava, SAV, 1991.

<sup>2</sup> Cfr. A. GNISCI, *Poetica dei mondi*, Roma, Meltema, 1999; F. SINOPOLI, *Scrivere in uno spazio mediano: su alcuni casi della diaspora letteraria italiana in Europa nella seconda metà del '900*, in *Teatro e letteratura. Percorsi europei tra '600 e '900*, a cura di S. Bellavia, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 137-151; D.R. GARBACCIA, *Emigranti. Le diaspore degli italiani dal Medioevo a oggi*, Torino, Einaudi, 2003.

quotidiano nacque in connessione agli interessi degli imprenditori italiani, destinati ad ampliarsi con il passare del tempo. Il primo impulso fu il bisogno di scambio tra imprenditori italiani e comunità italiana le informazioni riguardanti la legislazione slovacca, il sistema fiscale e le novità del settore economico, a cui si aggiunsero anche, via via, quelle sugli eventi della vita quotidiana e culturale. Attualmente pubblica le notizie in tutte le rubriche principali, dall'economia alla politica, dalla cultura alla vita sociale. Questo quotidiano si è affermato con la serietà delle sue informazioni, grazie a ciò il *network Osservatore italiano* lo ha scelto come fonte delle sue informazioni in Slovacchia. Dalle pagine e dalle informazioni riportate dai due quotidiani possiamo dedurre che si è costituita certa comunità italiana in Slovacchia, basata sulla presenza ormai consolidata di famiglie italiane, che hanno una loro vita economica e sociale. A testimonianza l'articolo pubblicato sul quotidiano «Buongiorno Slovacchia» dall'ambasciatore uscente Brunella Borzi.

#### Saluto dell'Ambasciatore Borzi a fine missione in Slovacchia

Naturalmente tra Italia e Slovacchia i motivi di consonanza in ambito politico sono molti, dovuti alla partecipazione di entrambe all'Unione Europea, all'Eurozona ed alla NATO. Ma la presenza di un folta collettività italiana è la tela di fondo di questa vicinanza politica che trova riscontro anche sul piano della cultura. I numerosissimi eventi culturali sponsorizzati dall'Ambasciata e realizzati dall'infaticabile opera del nostro Istituto Italiano di Cultura sono sempre stati accolti con grande entusiasmo, ulteriore "valore aggiunto" della nostra "italianità", che trova la sua migliore espressione nel mese di giugno con il Festival "Dolce vitaj", ormai alla sua quinta edizione e con un successo sempre crescente anno dopo anno. Ma cultura e lingua sono un binomio inscindibile e vorrei quindi ricordare con Voi anche l'interesse dimostrato dai nostri amici slovacchi nei confronti della lingua italiana. Interesse anch'esso in crescita in questi ultimi anni, non solo in quanto veicolo per comprendere meglio la nostra cultura e letteratura, ma anche strumento per avviare utili collaborazioni di carattere economico-commerciale.<sup>3</sup>

I fatti riportati ci consentono di formulare l'ipotesi per cui nelle nuove condizioni storiche del III millennio verrà a costituirsi anche una nuova comunità culturale. In seno a questa nuova comunità, accanto al preesistente contesto genetico-tipologico slavo e russo, inteso in modo ampio, si delinea anche un contesto tipologico italo-slovacco. Presupposto per un nuovo respiro e sviluppo di tale contesto, storicamente già esistito, è la migrazione del fenomeno italiano, cioè la migrazione della letteratura, dei testi drammatici, della teoria della letteratura, dei metodi pedagogici italiani, nonché dell'insegnamento della lingua e della cultura italiane e il loro inglobamento nella vita in Slovacchia.

L'andamento di questa ripresa e l'instaurazione di tali rapporti sono dimostrati altresì dalla migrazione di autori settentrionali, rappresentanti di una nuova intermedialità (drammaturghi e prosatori), quali Dario Fo, Antonio Tabucchi e Alessandro Baricco, nonché dal loro inserimento e dalla loro fortuna attraverso la creazione di nuovi legami tipologici nello spazio culturale centro-europeo.

Pochi, come i traduttori, hanno desiderato ardentemente che idee e informazioni si propagassero in libertà e si potessero esprimere liberamente in una lingua straniera. Per i traduttori, gli autori e i teorici slovacchi il postmodernismo con i suoi aspetti di rottura dell'unità dei processi narrativi, l'annullamento di una comprensione dell'arte

<sup>3</sup> «Buongiorno Slovacchia», 1-6-2012.



come riflesso della realtà, con la sua libera mistificazione e con il suo concetto di opera aperta, ove il lettore era libero di scoprire e creare significati, univa all'unisono la propria voce allo spirito di libertà, che nell'ambito di una creazione che non doveva più ricalcare la realtà secondo il dettame della teoria estetica marxista, sfociò dopo il 1990 in un graduale lavoro di traduzione e di edizione, fra le altre, delle opere di Italo Calvino, Umberto Eco, Alessandro Baricco e Antonio Tabucchi, autori che nell'ambito della letteratura italiana erano considerati essere dei postmodernisti di successo ed erano recepiti dal lettore slovacco come un modello di plurisignificatività e relativismo intellettuale. Invece nella propria cultura erano considerati come coloro che avevano messo in dubbio l'esistenza di Dio e del cristianesimo, avendo intaccato l'unità dell'essere, nella realtà postsocialista, che solo recentemente aveva ritrovato Dio, sepolto per quarant'anni dal totalitarismo, proprio questa letteratura risuonava come una manifestazione di libertà.

Sino al 1990 l'elaborazione dell'opera di traduzione cui erano dedite squadre composte da traduttore, redattore ed editore, era soggetta a ritocchi e interventi, che dipendevano in parte dall'esistente censura. La censura si trasmetteva anche a livello dei ritocchi linguistici, tesi a conferire unitarietà e una certa schematizzazione alle soluzioni adottate dal traduttore; così, ad esempio, era in auge la tendenza a tradurre con nomi slovacchi le vie, la toponomastica, ad adattare e addomesticare realtà diverse tipiche dell'ambiente di chi trasmetteva il messaggio. Tale localizzazione e naturalizzazione del testo in lingua slovacca non si addice più alle caratteristiche sostanziali del romanzo postmoderno quali l'indeterminatezza e l'apertura dell'opera ai sensi della teoria di Umberto Eco dell'opera aperta. Si intraprende una battaglia con l'ambiente recettivo slovacco e la sua forte tendenza a portare a compimento l'interpretazione dell'opera, a non lasciare soluzioni aperte, a imporre univocità al testo, in altre parole a non lasciare troppa libertà al lettore e a tenerlo sotto controllo.

L'opera postmoderna non raffigura, non riflette una realtà che possa essere materialmente verificabile. Traduttori e redattori, tuttavia, si sono abituati ad avvalersi di questo principio e a concludere l'interpretazione del significato di frasi, paragrafi e, in fin dei conti, dell'opera intera. I testi incompiuti, indefiniti, restano per loro incomprensibili, non sufficientemente elaborati e sono quindi una cattiva traduzione. La frase postmoderna è diversa dalla frase tradizionale, dotata di una sintassi logica realistica, la sua struttura logica è turbata, compromessa, spesso vede liberamente giustapposti molteplici sintagmi. Esempio preciso e rilevante di questo procedimento è un romanzo di Alessandro Baricco, *City*. Vediamo un esempio della sintassi con legami logici liberati, che esprime il significato del testo – sforzo di comprendere la pienezza del mondo attraverso i bagliori di realtà concentrata nel tacco a spillo di una donna:

*Sono cose promesse. Come bagliori di promesse.*

*Promettono mondi.*

*Si direbbe – articolò il prof. Martens nella lezione n. 14 – che certe epifanie di oggetti sfuggiti all'equivalente insignificanza del reale siano minuscole feritoie attraverso cui è dato intuire – forse raggiungere – la pienezza di mondi. Di mondi. Nella nullità di un tocco a spillo perso per strada, filtra luce di donna, la luce di donna, di*

*un mondo – disarticolò il prof. Martens nella lezione n. 14 – tanto che c'è da chiedersi, in fine, se proprio quella / – forse è quella la porta unica per l'autenticità dei mondi  
non c'è in nessuna  
donna tutta la donna che c'è in un tacco a spillo perso per strada...<sup>4</sup>*

A causa di questo incontro tra libera creazione e multiculturalità, cui gli artisti avevano tanto aspirato, viene a crearsi una situazione paradossale di dissociazione dell'identità dell'artista-traduttore, che da un lato aspirava alla libertà (libertà di espressione e libertà di trasmettere un'altra letteratura e altri valori) e ora potrebbe averla, ma dall'altro ha insiti principi di autocensura ed estetica marxista, che gli impongono di non credere a tutto ciò che è diverso, che non corrisponde al riflesso della realtà materiale. Il processo di superamento dell'autocensura e del materialismo, l'accettazione del fatto che esistono realtà immateriali non è né semplice, né univoco.

Un esempio di come ci si sia ricollegati a tradizioni risalenti ai tempi della Cecoslovacchia è l'accettazione e l'inserimento dell'opera di Dario Fo nel contesto teatrale e testuale slovacco. Con tale ricezione si sono costruiti rapporti tipologici, fondati sul principio del ridicolo, del buffo, che è stato geneticamente accolto nella nostra cultura da Blahoslav Hečko con i drammi di Carlo Goldoni. Se il ridicolo era una sommossa occulta contro il regime, l'anticonformismo e la satira di Fo erano affilati da un ben più tagliente sentimento di protesta e dissenso.

Si nota che la continuità dei legami che interessavano il teatro e la pubblicazione teatrale non era affatto così compromessa prima del 1990, come avremmo potuto presupporre. Più che lo stesso Dario Fo, è stato perlopiù il traduttore Blahoslav Hečko, con la sua attività organizzativa nel creare la società DILIZA e la sua sostanziale influenza sulla formazione e sui repertori dei teatri slovacchi dopo il 1949, a giocare un ruolo fondamentale nella conservazione di questa continuità culturale. Grazie alla libera enclave teatrale di Blahoslav Hečko il pubblico slovacco può presenziare alla rappresentazione de *Gli arcangeli non giocano a flipper* (dramma di Fo del 1960), messo in scena al Nová scéna nel 1963, soltanto poco tempo dopo la prima italiana. Il dramma *Gli arcangeli non giocano a flipper* doveva aver punto sul vivo la burocrazia comunista del tempo, che non doveva aver apprezzato di assistere alla propria ridicolizzazione sulla scena. Molti burocrati e funzionari del tempo potevano infatti riconoscersi nei confusionari impiegati dell'anagrafe di Fo e nel personaggio di Lungo, invalido di guerra, che reclama la pensione, che non gli può essere riconosciuta, in quanto all'anagrafe risulta essere un cane da caccia.

La reazione contrastante alla messinscena slovacca della commedia di Fo nel 1963 diede origine alla tradizionale dubbiosità con cui oggi si considera questo autore. Ebbe inizio un pluriennale periodo di silenzio, interrotto soltanto nel 1976, quando Karol Spišák portò sulla scena del Krajobev divadlo di Nitra *Chi ruba un piede è fortunato in amore*.

Fu un'impresa coraggiosa, perché a quel tempo non si sapeva molto del fatto che Dario Fo, che era ed è presentato tutt'oggi come un intellettuale e un artista di teatro di sinistra, nel 1968 era intervenuto pubblicamente contro l'invasione sovietica della

<sup>4</sup> A. BARICCO, *City*, Milano, Rizzoli, 1999, pp. 60-61.

Cecoslovacchia e aveva rifiutato di mettere in scena i propri drammi nell'Unione Sovietica e in tutti i paesi dell'ex blocco sovietico, inclusa la Cecoslovacchia. Il divieto di rappresentazione dei suoi lavori in Cecoslovacchia assunse forma più spiccata in particolare con la sua presa di posizione contro la persecuzione dei firmatari della Charta 77.

Quando, nel 1997, a Dario Fo fu assegnato il Premio Nobel, soltanto Peter Scherhauser nell'articolo *Skaz o Huse a Dariovi Fo podle Viktora Šklovského* espresse la propria opinione in merito a questo tema,<sup>5</sup> rammentando il proprio primo incontro con Dario Fo al Festival di Nizza, dove l'aveva visto interpretare *Mistero buffo*.

Fino al 1990, con il proprio anticonformismo e con la rappresentazione di temi biblici, Dario Fo propose un'immagine ribelle di estraneo e straniero. Gesù Cristo con la sua crocifissione costituiva nel contesto cecoslovacco un'immagine attraente di straniero, in un'epoca in cui, nell'ambito della cultura e dell'istruzione ufficiali sulla Bibbia e i personaggi biblici, si sapeva ormai molto poco. Basti rammentare che la Bibbia era un libro perseguitato dalla censura e inaccessibile nelle librerie. All'epoca, per un traduttore, possedere una Bibbia significava avere un tesoro. E non si trattava di un tesoro soltanto dal punto di vista della fede, ma anche da un punto di vista professionale, perché senza aver la possibilità di consultare la Bibbia e capire il contesto dei riferimenti biblici contenuti nei testi della letteratura italiana del tempo, non erano capaci di fare la traduzione equivalente di tutti significati contenuti nei testi.

Il 1990 costituì una sorta di pietra miliare e non solo per la ricezione dell'opera di Fo. Proprio nel 1990 fu pubblicata la traduzione di *Mistero buffo* ad opera di Blahoslav Hečko, quasi avesse tenuto da qualche parte nel cassetto questo suo desiderio a lungo non esaudito e l'avesse portato alla luce appena era stato possibile.

Differentemente dal regista Peter Scherhauser, che nella Repubblica Ceca aveva accolto senza riserve il giullarismo di Fo, in Slovacchia *Mistero buffo* ovvero *Buffonáda zázrakov* conobbe un destino diverso, ma pur sempre interessante.

Nell'adattamento di Anton Šulík jr. *Mistero buffo* fu rappresentato sulla scena del Teatro DSNP di Martin con il titolo di *Křížová cesta (Via crucis)*, la cui prima si tenne il 10 febbraio 1995. Anton Šulík jr. rielaborò piuttosto liberamente la farsa *Mistero buffo*. Mantenne tuttavia con relativa precisione la struttura dell'originale di Fo, aggiunse un proprio prologo e conservò sette scene: *Strage degli innocenti*, *Resurrezione di Lazzaro*, *Il cieco e lo zoppo*, *Il folle e la morte*, *Maria viene a sapere della condanna di Cristo*, *Battute di un folle sotto la croce*, *Il terzo giorno* (nell'originale: *Pašie pod krížom*). Eliminò completamente gli ampi monologhi dell'Ubriaco e inserì alcune proprie canzonette. Questa trascrizione dello Šulík è in sostanza conforme allo spirito con cui Fo si poneva di fronte a *Mistero buffo*, da cui egli stesso soleva liberamente eliminare, mixare e abbreviare dei passaggi e non si atteneva molto al proprio testo scritto. Dario Fo, nella propria complessa opera teatrale, prendeva lo spunto dalla commedia dell'arte anche per quanto riguarda il fatto che i testi e i personaggi letterari dei suoi drammi prendevano definitivamente forma solo in

<sup>5</sup> «Divadelní noviny» («Giornale teatrale»), n. 20, 1997, p. IX.

seguito, e ciò anche per merito della moglie, l'attrice Franca Rame, curatrice di tutte le edizioni dei suoi drammi teatrali. I racconti biblici costituiscono un soggetto molto adatto a un lavoro simile, poiché i loro copioni sono noti ormai da secoli, si ripetono in varie forme, la maggior parte dei bambini cresce sentendoseli leggere e da adulta li ascolta durante l'omelia. Anton Šulík jr., nella sua elaborazione di *Mistero Buffo*, lascia maggior spazio al personaggio del Folle rispetto al testo originario di Fo.

Lo Scéna Jorik presso il Bábkové divadlo di Košice rappresentò il dramma di Fo con il titolo di *Blázni asvätci (Folli e santi)* e il sottotitolo di *Buffonáda zázrakov (Buffonata dei miracoli)* per la regia di Aleš Bergmar, la cui prima andò in scena il 7 marzo 2003. La messinscena prevedeva la partecipazione di attori e marionette in scala reale e in dimensioni sovrumane.

Grazie all'opera drammatica e teatrale di Dario Fo, che si rifaceva alla comicità di Carlo Goldoni, sino al 1990, in Cecoslovacchia, e quindi anche in Slovacchia, si è conservato il rapporto genetico-tipologico di due culture.

Dopo il 1990 si aprirono le porte all'ingresso di autori italiani quali Antonio Tabucchi o Alessandro Baricco, per non parlare dell'opera di Umberto Eco, i quali erano nella nuova atmosfera di libertà diffusasi in Slovacchia rappresentanti del postmodernismo, corrente che all'epoca olezzava della libertà tanto agognata, e, ciò in particolare, se messa a confronto con l'estetica del realismo socialista, che esigeva un'opera d'arte riflesso della realtà. La filosofia della pluralità, dei mondi possibili, l'innalzamento della parola a essere di dimensioni ontologiche, erano tutte idee affascinanti di libertà, che andavano di pari passo con il superamento delle frontiere. Si rifacevano alla filosofia e al modo di scrivere di Italo Calvino e per questo motivo, in un periodo di tempo relativamente breve, negli anni che seguirono furono tradotte diverse opere di questo autore, che fino ad allora non erano state viste di buon occhio.

Il 1990 significò da un lato non solo libertà, ma anche incontro con ciò che era diverso e con la diversità, che cessò di essere un'apparizione rara e saltuaria e diventò gradualmente la nostra realtà di ogni giorno. La riflessione del comparatista italiano Armando Gnisci sul colonialismo può essere applicata con buona approssimazione alla cosiddetta comunità culturale sovietica come colonialismo sovietico o come influenza sul dominio degli stati limitrofi. Il nostro modo di percepire la situazione postcoloniale, in seguito alla caduta del dominio sovietico, nella fase che prese l'avvio dopo il 1990, coincideva con il modo italiano di percepire la decolonizzazione e raffigurare la diversità, come possiamo vedere nell'opera di Antonio Tabucchi *Notturmo indiano* e di Alessandro Baricco *City*, ove si tratta della liberazione dal dominio anglo-americano, e *Seta*, ove invece ritroviamo l'incontro con la cultura della lontana Cina e ancora nel *Mistero buffo* di Dario Fo, dove questo è rappresentato da Israele e Gerusalemme.

La letteratura italiana si liberava, decolonizzava, confrontandosi con una realtà diversa, con l'estraneità delle opere di Antonio Tabucchi, del quale, a titolo rappresentativo, scegliamo la novella *Notturmo indiano*. Dal punto di vista formale quest'opera, come altre d'età postmoderna, si caratterizza per l'intermedialità di genere, per la confluenza di generi, in questo caso dei generi del *reportage*, del diario di viaggio e della prosa lirica di brevi dimensioni. Ciò consente all'autore di utilizzare liberamente procedimenti narrativi propri di vari generi. Allo stesso tempo segnala la rottura di

unitarietà dell'identità al momento dell'incontro con la diversità, anche sul piano della rottura dell'unitarietà dei generi e di conseguenza dei procedimenti narrativi. Per il linguaggio dell'opera ciò significa l'apporto di mezzi linguistici e stilistici tipici di vari generi e per la traduzione la loro successiva trasformazione in un'altra lingua.

In queste opere la ricerca della conoscenza, e cioè anche della conoscenza di se stessi e della propria lingua, divenutaci ormai estranea, si unisce al movimento. Il genere del viaggio di conoscenza è il diario di viaggio. La ricerca, tuttavia, lo svelare dei misteri è tipico anche di un altro genere, e cioè del romanzo giallo. Prova di questo nesso è appunto *Notturmo indiano*, la novella citata. L'eroe, interiormente disintegrato, viaggia alla ricerca della sorgente della civilizzazione europea arrivando fino in India, per trovare laggiù l'altra metà del proprio io, anche se apparentemente cerca un amico, il portoghese Xavier Janata Pinto, perduto a Bombay. L'immagine di uno straniero in India è colta dallo sguardo del medico indiano, che percepisce l'incontro con la civiltà europea e la sua differenza rispetto a quella indiana.

Questa novella adempì una funzione di incontro con la diversità e, insieme, di raffigurazione dello straniero già nel contesto italiano in cui era stata scritta e lo stesso destino toccò alla sua traduzione slovacca, che anticipò la situazione che si sarebbe venuta a creare dopo il 1990, sin dalla sua pubblicazione nel 1992.

Rinveniamo una topografia di viaggio affine in *City*, romanzo di Alessandro Baricco, ove la struttura della metropoli americana viene quasi a coincidere con la struttura del romanzo stesso. Come vie e piazze si intrecciano nella metropoli americana così nella struttura del romanzo si alternano e intrecciano tre trame: il racconto principale, la storia di Gould, genio bambino, e quelle di suoi amici reali e immaginari e di personaggi di film e romanzi. Secondo l'autore i personaggi sono le vie di questa metropoli e i racconti ne sono le piazze. L'incontro con la diversità e l'estraneità è costituito da Gould, genio bambino che ha una propria particolare visione di tutti i fenomeni della vita globalizzata, in cui non sa e non vuole integrarsi. Rifiuta il sistema dei McDonald's, dove deve acquistare incluso nel pacchetto assieme a ciò che vuole anche ciò che non vuole, perché così è più conveniente, come se uno acquistasse soltanto ciò che vuole.

In conclusione, in base alle ricerche e alle opere confrontate, è possibile constatare che è stata confermata la tesi di Ďurišin sulla vita parallela di più comunità: nell'esempio slovacco convivevano una accanto all'altra la comunità socialista, quella della cultura danubiana e anche i brandelli, a stento ricomposti della comunità costituita dalla compagine statale austroungarica. Dopo il 2000, nella nuova situazione della comunità europea iniziò a prendere forma la diaspora italiana in Slovacchia a opera della popolazione italiana quivi migrata soprattutto per ragioni di lavoro. Secondo la lingua dei due giornali, «La Voce della Slovacchia» e «Buongiorno Slovacchia», creati da tale diaspora possiamo osservare che viene a formarsi un tipo modificato di lingua italiana, arricchito dei sostantivi che descrivono le realtà locali slovacche della vita politica, sociale e amministrativa e che possiamo studiare sulla pubblicistica dei giornali locali in lingua italiana.

Dalle opere letterarie e teatrali tradotte dall'italiano possiamo dedurre un certo interesse per la conoscenza di ciò che ci è estraneo, ma per ora anche una soglia piuttosto bassa

della capacità di accettare ciò che è estraneo e diverso. Nell'ambiente recettivo slovacco sono penetrate opere che portano con sé immagini di realtà a noi estranee e di personaggi stranieri, ma questi ultimi, in particolare con la loro indeterminatezza, ci lasciano sorpresi e si disperdono.

---

Tomasz Skocki

## Il perdurare della violenza in *Settimana nera* di Enrico Emanuelli: tra echi flaianei e problematiche della decolonizzazione

Il presente saggio ha come obiettivo un'analisi contrastiva di due romanzi del Novecento aventi entrambi per argomento il colonialismo italiano in Africa Orientale. Tale tematica, generalmente poco esplorata nella letteratura italiana della seconda metà del Novecento, ha avuto invece una grande fortuna negli ultimi due decenni grazie alla nascita della letteratura postcoloniale in lingua italiana, che ha portato ad una riscoperta delle problematiche coloniali nella storia italiana. Intendiamo qui occuparci di due romanzi che, nell'Italia degli anni successivi alla Seconda guerra mondiale, furono tra le poche opere dedicate all'ormai tramontato colonialismo: *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e *Settimana nera* di Enrico Emanuelli, quest'ultima un'opera poco conosciuta ma di grande interesse ai fini di una ricerca sulla questione coloniale e postcoloniale in letteratura. L'elemento che accomuna le due opere, oltre alla stessa tematica africana, riguarda il tema della violenza, in particolare della violenza sessuale, quale metodo di prevaricazione sugli africani da parte dei colonizzatori europei. In entrambi i romanzi è presente il tema dello sfruttamento della donna, una violenza che si fa specchio della più ampia e generalizzata violenza contro l'Africa. E benché, come si vedrà, i due romanzi siano ambientati in epoche differenti, tali forme di prevaricazione restano in fondo immutate.

*Tempo di uccidere*, l'unico romanzo di Flaiano, venne pubblicato nel 1947 e fu il primo tentativo che la letteratura italiana facesse, a pochi anni dalla fine del conflitto mondiale, di confrontarsi con il passato coloniale e in particolare con la guerra d'Etiopia. Negli anni Duemila, poi, con l'avvento di una vera e propria letteratura postcoloniale italiana, l'interesse verso il romanzo di Flaiano è stato riacceso, tra l'altro, dalla riscrittura e problematizzazione del primo capitolo del libro (con la celeberrima scena dell'incontro tra il tenente protagonista della vicenda e la donna africana, che egli costringe ad un rapporto sessuale e che poco dopo uccide per errore) da parte di Gabriella Ghermandi. In *Regina di fiori e di perle*, romanzo uscito a sessant'anni da quello di Flaiano, l'autrice italo-etiope propone un rovesciamento della scena in questione in chiave postcoloniale e femminista, in quanto è la donna a sparare, qui, al soldato bianco.<sup>1</sup> *Tempo di uccidere* è attualmente considerato il romanzo fondamentale per la questione coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana del Novecento, la prima opera ad aver proposto un'interpretazione critica e non più retorica dell'avventura africana dell'Italia fascista negli anni Trenta. Al contempo però (similmente a *Cuore di tenebra* di Conrad, a cui non a caso è stato

---

<sup>1</sup> Si veda, a questo proposito, l'articolo di GIULIANA BENVENUTI *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, in «Narrativa» nuova serie, n. 33/34, 2012, p. 311-321; oltre alla *Postfazione* di Cristina Lombardi-Diop in GABRIELLA GHERMANDI, *Regina di fiori e di perle*, Roma, Donzelli Editore 2011, p. 305 e sgg.

paragonato)<sup>2</sup> il romanzo di Flaiano è oggi visto come un'opera, seppur certamente non inneggiante al colonialismo, ancora legata ad una visione eurocentrica, in cui tutti gli eventi sono filtrati dal punto di vista del protagonista e narratore, maschio bianco europeo. Ed è proprio con una dichiarata operazione di riscrittura che Gabriella Ghermandi ne ha messo in discussione l'ottica narrativa, reinterpretando la medesima scena dal punto di vista della donna etiope. Tuttavia non va dimenticata né sminuita l'importanza di *Tempo di uccidere* come romanzo precursore, in cui per la prima volta nella letteratura italiana si ha uno sguardo critico sul fenomeno del colonialismo in Africa e della retorica propagandistica che lo accompagnò. Un tema affrontato raramente dagli scrittori italiani del secondo Novecento; eppure, dopo il libro di Flaiano, sono uscite negli anni alcune opere interessanti, anche se purtroppo poco note, in particolare il secondo romanzo di cui intendiamo occuparci nel presente articolo, ovvero *Settimana nera* di Enrico Emanuelli, pubblicato per la prima volta nel 1961.<sup>3</sup>

L'azione del libro in questione si svolge a Mogadiscio e nei suoi immediati dintorni in un'epoca già postcoloniale in senso cronologico, ovvero successiva alla perdita delle colonie da parte dell'Italia alla fine del secondo conflitto mondiale. Ma al tempo stesso, nel mostrare la realtà della Somalia, formalmente libera eppure ancora soggetta all'amministrazione italiana (AFIS, Amministrazione Fiduciaria Italiana della Somalia, che durò fino al 1960), il romanzo svela una realtà neocoloniale segnata dalla violenza. Una violenza non più esplicita e sanguinosa come in Flaiano, ma sempre presente quale eredità dell'imperialismo fascista. In *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano l'abuso sessuale e l'uccisione della donna rientravano nel più ampio contesto della prevaricazione del colonizzatore bianco sull'Africa e i suoi abitanti. La violenza contro la donna si fa violenza contro l'Africa, è «stupro della donna e dell'Africa da parte del maschio bianco e colonizzatore»<sup>4</sup>. Un tema simile emerge in *Settimana nera*, come vedremo. Possiamo affermare che il romanzo di Enrico Emanuelli sia stato la prima opera letteraria italiana, seppur poco conosciuta, che abbia fatto i conti con la mai operata decolonizzazione in Africa Orientale. Ritornano qui i temi della violenza fisica e sessuale già visti in Flaiano, ma al contempo la differente collocazione temporale offre ulteriori spunti di riflessione.

Pur essendovi molte differenze tra il romanzo di Flaiano e quello di Emanuelli, a cominciare dall'epoca in cui si svolgono gli eventi narrati, sono altresì numerose le analogie, già a partire dalla scelta e caratterizzazione del narratore. Il protagonista di *Settimana nera*, che riferisce gli eventi in prima persona, rimane anonimo, similmente al tenente di *Tempo di uccidere*. Egli è, si legge all'inizio del romanzo, un uomo d'affari: il suo lavoro in Somalia consiste nell'organizzare la caccia alle scimmie che, catturate vive, vengono poi mandate negli Stati Uniti dove sono usate

<sup>2</sup> Per quanto riguarda un confronto tra Flaiano e Conrad, oltre al già citato articolo di Giuliana Benvenuti, si veda anche MATTEO BARALDI, *Il cuore di tenebra di un uomo ridicolo*, in «Quaderni del '900» n. IV, 2004, p. 97-104.

<sup>3</sup> Un'analisi di questo romanzo è presente in GIOVANNA TOMASELLO, *L'Africa tra mito e realtà. Storia della letteratura coloniale italiana*, Palermo, Sellerio, 2004, pp.216-221.

<sup>4</sup> BENVENUTI, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, cit., p. 314.



per la produzione di vaccini contro la poliomielite. Si può notare, fin dalle prime pagine del capitolo d'apertura, come i tempi siano ormai cambiati:

Uscendo da Mogadiscio percorrevo una strada asfaltata, che nei sogni imperiali doveva finire ad Addis Abeba e nei primi tempi mi appariva piena di ricordi. L'avevo vista carica di carri armati, gli M 11 e gli M 13, che andavano verso l'Etiopia con la violenza della guerra e su quella strada, duecento chilometri nell'interno, ero stato ferito da un cacciatore aereo inglese. // [...] Anche su quelle terre c'era stata la pazzia della violenza conquistatrice: ma oramai mi faceva sorridere. L'avevo vista sul dorso di tanti muletti che sgambettavano ostinati sotto il peso delle casse di munizioni o dentro autocarri, che andavano l'uno dietro l'altro, come i segmenti d'un serpente senza capo, senza coda, che sopravviveva quasi senza accorgersene o sopra le spalle di molti soldati, che marciavano dondolando la testa perché sapevano che la strada non portava da nessuna parte. Ogni tanto passava anche sopra automobili mimetizzate e cariche d'ufficiali: capitani, maggiori, colonnelli e se c'erano i motociclisti voleva dire che dietro veniva almeno un generale.<sup>5</sup>

Il romanzo si apre, dunque, con una rievocazione dell'ancora relativamente recente passato bellico degli italiani in Africa Orientale, in cui lo stesso protagonista aveva a suo tempo avuto una parte. Ma subito egli prende le distanze da quegli eventi sempre più lontani, a sottolineare come i tempi siano ormai cambiati. Dalla guerra di conquista si è passati agli affari e le vecchie campagne militari, alimentate dalla retorica del fascismo, appaiono all'uomo come qualcosa di anacronistico, da considerare con ironico distacco. La gran massa di ufficiali, truppe e carri armati in marcia verso l'Abissinia gli appare ormai come uno spettacolo ridicolo. Egli pensa al suo lavoro, senza dimenticare di godersi il piacevole paesaggio africano. Il suo capitalistico pragmatismo e individualismo, così distante dalle vecchie ideologie imperialistiche, dà alle prime pagine del romanzo un tono ottimistico: si vive ormai in un mondo nuovo, libero dalla guerra e pieno di opportunità. Unica nota sinistra rimane, qui, la natura del lavoro del protagonista: la cattura degli animali da usare come cavie di laboratorio implica già un elemento di violenza. Ma, come emergerà nei capitoli successivi, nelle attività dell'uomo e degli altri personaggi italiani residenti a Mogadiscio vi è ben poco di candido.

*Settimana nera* rientra in un certo senso nel genere del romanzo erotico. Se in *Tempo di uccidere* la tematica sessuale era solo uno degli aspetti della vicenda narrata, fungendo da punto di partenza per tutti gli eventi successivi, il romanzo di Emanuelli si concentra quasi interamente sulla passione del protagonista per Regina, una ragazza somala. Numerose scene erotiche si susseguono di capitolo in capitolo, mentre il narratore, reso quasi folle dalla lussuria, si perde in pensieri allucinati e morbosi riguardanti la sua amante. Egli conosce Regina – così ribattezzata per via della sua bellezza e del suo portamento fiero e ribelle – nella casa di Farnenti, uno dei vecchi coloni stabilitisi in Somalia ai tempi del fascismo e rimasti dopo la fine dell'impero. Come Farnenti, anche un altro personaggio, il medico Contardi, vive a Mogadiscio ormai da più di vent'anni. Entrambi i personaggi sono coinvolti in affari definibili come controversi: Farnenti accoglie nella sua casa giovani ragazze somale, destinate a diventare domestiche ma anche prostitute (tra queste anche la stessa Regina, che lavora come cameriera nella sua casa); mentre Contardi «era stato

<sup>5</sup> ENRICO EMANUELLI, *Settimana nera*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore 1963, p. 11-12.

protagonista – molto tempo prima – di uno scandalo perché amava i ragazzi ai quali insegnava però anche l'educazione, l'italiano e li avviava a qualche mestiere»<sup>6</sup>. Insomma i personaggi prendono tutti parte a traffici di natura sessuale, non diversamente dai soldati di Ennio Flaiano, abituati ad approfittare delle donne eritree ed etiopi grazie al proprio status di signori. L'Africa, anche qui, finisce per diventare il flaianeo «sgabuzzino delle porcherie», il luogo in cui l'uomo bianco può sfogare liberamente i propri istinti, senza prendere in considerazione chi subisce la violenza. Va osservato, però, che mentre *Tempo di uccidere* è un romanzo ambientato in piena età coloniale, oltretutto in un clima bellico – e quindi in un'era in cui la prevaricazione e lo sfruttamento erano fenomeni comuni –, *Settimana nera* si svolge in un'epoca già posteriore, successiva ad una presupposta decolonizzazione. Ed è proprio questo permanere di situazioni di violenza e sfruttamento, dietro la facciata di un'era nuova, a costituire il tema centrale del libro di Emanuelli. Per tutto il romanzo il protagonista, senza alcuna remora morale, usa Regina, donatagli da Farnenti, come amante. Solo negli ultimi capitoli, in maniera quasi epifanica, egli capisce improvvisamente quanto ciniche e brutali siano le sue azioni.

Il romanzo ruota intorno a sei personaggi centrali: il protagonista, Regina, Farnenti, Contardi e altre due figure più di secondo piano, Elisabetta e Uolde Gabru. La prima è una donna italiana che il narratore frequenta, sempre a Mogadiscio; il secondo è un somalo che egli incontra nella casa di Farnenti, e che più tardi si scoprirà essere l'uomo amato da Regina.

Elisabetta costituisce per il protagonista una sorta di doppio di Regina, è la seconda figura femminile che lo ossessiona. E spesso, nei suoi pensieri, egli la associa a Regina, mettendo a confronto le due donne in una girandola di fantasie erotiche:

Da mezz'ora stavo pensando che avrei potuto dire ad Elisabetta di rimanere con me, disponevo della casa deserta di un amico, potevamo passare il resto della notte insieme e anche il giorno successivo e ancora altri. Ma questo era soltanto la crosta del mio pensiero: dentro lievitava il piacere di mostrare Elisabetta a Regina, di portare Elisabetta nella stanza di Regina, di vedere in quella stanza scatenarsi la prepotenza amorosa di Elisabetta [...].<sup>7</sup>

Elisabetta ricorda per certi versi la Lei di *Tempo di uccidere*, la moglie del tenente, sempre contrapposta a Mariam, la donna prima amata e poi uccisa. Il protagonista fantastica su di lei, ma è soprattutto il suo rapporto con Regina a diventare sempre più morboso, alimentato da un'immaginazione febbrile e allucinatoria. Come il tenente di Flaiano, egli è vinto dal fascino esotico della donna e non ha nessuna esitazione quando si tratta di prendersi ciò che, nella mentalità del colonizzatore, spetta al padrone. Poco o nulla importa che il dominio coloniale sia finito da anni: a conti fatti, nella Somalia del romanzo di Emanuelli nulla è cambiato.

Molti sono i punti in comune tra i due romanzi per quanto riguarda il rapporto tra l'uomo europeo e la donna africana. Se il tenente paragonava Mariam a «un buon animale domestico»<sup>8</sup> e la considerava poco più che una parte del paesaggio, una

<sup>6</sup> Ivi, p. 48.

<sup>7</sup> Ivi, p. 76.

<sup>8</sup> ENNIO FLAIANO, *Tempo di uccidere*, Milano, Longanesi, 1947, p. 37.

creatura primitiva, non diversa da animali e piante, esclusa dal tempo e dalla storia, il narratore di *Settimana nera* arriva a dichiarare, a proposito di Regina: «io comandavo, lei era niente. Era un oggetto di casa Farnenti»;<sup>9</sup> e poco dopo «Decisi di comportarmi da padrone».<sup>10</sup> La comunicazione tra i due avviene in un linguaggio semplificato, il «linguaggio cretino che si usa parlando coi servi»:<sup>11</sup> l'uso dell'infinito, tanto stereotipato da apparire ridicolo allo stesso protagonista, va ricondotto al persistere di un potere coloniale solo in apparenza scomparso. Infatti egli stesso ride delle «stupide abitudini dei vecchi coloniali»<sup>12</sup> che si rivolgono con condiscendenza ai somali, ma non esita poi ad assumere lui stesso il medesimo atteggiamento. Come abbiamo visto, il tenente di *Tempo di uccidere* era ben conscio di quanto fosse retorica e ridicola l'idea dell'uomo bianco colonizzatore e padrone giunto a conquistare e civilizzare una terra primitiva e fuori dal tempo; ma questo non faceva sì che egli prendesse le distanze da atteggiamenti di dominio e prevaricazione, anzi il suo cinismo lo portava ad accettare volentieri la parte del padrone. E il protagonista di *Settimana nera* si comporta, in fondo, in maniera identica con Regina. La casa di Farnenti, dove avvengono gli incontri con la donna, diventa per lui un luogo magico, misterioso, pregno di un torbido e a tratti inquietante esotismo. Si uniscono qui elementi europei ed africani: da un lato tutto rievoca l'Italia, in particolare Torino (si mangia alla piemontese, si legge la *Stampa*, immagini di monumenti torinesi adornano le pareti), dall'altra l'uomo vi coglie elementi magici, misteriosi, pieni di un esotismo oscuro. Nella sua febbrile fantasia la casa diventa luogo di stregonerie e tenebrosi intrighi:

Per un attimo guardai la stampa del Monte dei Cappuccini perché l'avevo di fronte, poi osservai una crepa che cominciava poco più sopra la stampa e continuava nel soffitto. Ogni tanto, come neve pigra, un pulviscolo cadeva dando l'impressione che la crepa stesse allargandosi, preannunciando il crollo della casa. Sarebbe stato un avvenimento straordinario – tutti sotto il portico della *Croce del Sud* ne avrebbero parlato, senza pietà o comprensione perché morire travolti dalle macerie d'una casa, in compagnia d'una ragazza nera, ha qualche cosa di comico. Mentre rimiravo il soffitto avvenne un altro fatto curioso. Su una consolle c'era un casco di banane e all'improvviso si afflosciò da un lato. Mi alzai per vedere: quando il casco era diritto poggiava su tre o quattro banane che formiche rosse, lunghe un centimetro, con l'addome lustro e gonfio, la testa infaticabilmente dondolante di qua e di là avevano trivellato di gallerie. // Quei segni acquistavano significati premonitori: la villa era stregata e Farnenti se ne serviva per realizzare progetti tenebrosi, di corruzione morale e di devastazione fisica; di più, quella casa era la trappola preparata da un sadico e Uolde Gabru, che poco prima avevo visto in cucina, non era andato a Saradle, ma era nascosto in qualche stanza; e nei cibi, nelle bevande Regina metteva droghe eccitanti, che portavano alla pazzia. Simili fantastiche invece di deprimermi servivano ad esaltarmi e mi davano la sensazione d'essere in mezzo ad un'avventura eccezionale, non ad uno smarrimento di me stesso di fronte a Regina.<sup>13</sup>

Il fantasticare caratterizza tutto il suo rapporto con la donna. Sebbene egli sia cosciente dell'ingiustizia che opera sfruttando Regina, preferisce abbandonarsi ad un sogno esotico ed irreali, che progressivamente perde i tratti di innocua fantasia (innocua, sia chiaro, solo per lui) e diventa un'ossessione morbosa. In breve, la sua

<sup>9</sup> EMANUELLI, *Settimana nera*, op. cit., p. 80.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ivi, p. 119.

<sup>12</sup> Ivi, p. 31.

<sup>13</sup> Ivi, p. 80.

relazione con Regina è caratterizzata da mistero, magia, inquietudine soprannaturale, dunque esotismo, tensione erotica davanti ad una bellezza diversa, misteriosa ed intrigante. Nel suo ruolo di padrone, l'uomo lascia che la sua mente partorisca fantasie che permettano di attribuire a Regina un ruolo dominante – una maga che ha stregato l'incauto uomo bianco – rimuovendo così i sensi di colpa per quello che in fondo non è altro che sfruttamento. Come il tenente di Flaiano, consumato dalla malattia, attribuiva a Mariam una vendetta soprannaturale dall'oltretomba, così il protagonista di *Settimana nera*, sempre più febbrilmente (anche se il suo non è un male fisico diagnosticabile, bensì una passione folle), arriva a trasfigurare Regina in una fantasia a metà tra l'ameno (inizialmente) e il morboso (sempre più con il passare del tempo).

Solo negli ultimi capitoli, in seguito ad una conversazione con il dottor Contardi e ad una serie di eventi drammatici, il protagonista ritorna alla lucidità e comprende finalmente la vera natura delle proprie azioni, ma anche di quelle degli altri italiani che frequenta a Mogadiscio. Durante un incontro a casa di Farnenti, il quale presenta ai suoi ospiti una nuova ragazza somala ancora poco più che bambina, Contardi dichiara improvvisamente che quanto stanno facendo in Africa «è schifoso». <sup>14</sup> Dopo anni passati a godere dell'impunità del padrone, prima nel vecchio contesto coloniale e poi in quello neocoloniale dell'AFIS, egli si rende improvvisamente conto della violenza che ha sempre dominato il rapporto suo e dei suoi pari con la popolazione somala. Farnenti giustifica lo sfruttamento delle ragazze del luogo adducendo come supposto merito l'averle salvate dall'infibulazione praticata dalle tribù della Somalia; ma Contardi, che per anni si era nascosto anch'egli dietro una facciata di ipocrisia, mascherando la propria insana passione per i ragazzi adolescenti, vede crollare improvvisamente le sue certezze e si trova di fronte ad un senso di colpa che lo porterà al suicidio. In un improvviso *mea culpa*, il medico confessa al protagonista:

Be' [...] non dovrei tanto criticare. Ho passato qua molti anni, dai trentacinque in poi, e ne ho combinate d'ogni colore, come tutti gli altri. Ma in fondo è sbagliato dire così: il colore è unico. Caro mio, è il colore della violenza vanitosa o viziosa, ipocrita o raffinata. Queste cose le so da molto tempo, ma da stasera in modo particolare [...]. Una volta mi pareva che la vita fosse per me più semplice qua, che non in qualsiasi altro posto. Anche meno ostile. Qua non ci sono le paure e i tabù dell'Europa. Tutto diventava meno complicato, meno pesante [...]. «Qua potevo avere l'illusione di non togliere niente a chi mi stava vicino qualche mese o qualche anno. Era come un giuoco, che non lasciava traccia quando finiva. [...] Tutte giustificazioni ignobili. Anche quando credi di non avere mai adoperato la rivoltella, lo staffile, il tribunale, la furbizia, le macchine, il danaro, ti accorgi che hai adoperato la tua ipocrisia di civilizzato e i tuoi vizi. <sup>15</sup>

Contardi quindi si rende conto delle colpe proprie e altrui e decide di metterne a parte il protagonista. Quest'ultimo, però, non comprenderà subito la portata delle parole del medico. Solo dopo il suicidio di Contardi e un altro episodio fondamentale di cui ora si dirà, egli capirà la verità dietro il suo rapporto con Regina e con i somali in generale. Infatti il narratore ritorna da Regina per possederla ancora, senza aver inteso molto della riflessione che il medico aveva cercato di trasmettergli. Ma compare già qui, forse, una frattura nelle certezze dell'uomo: «”Quando capirai che

<sup>14</sup> Ivi, p. 102.

<sup>15</sup> Ivi, p. 113-114.

sono amico e non padrone?». Ancora una volta cercavo di imbrogliare le carte del nostro giuoco, quel tanto che mi bastava per non riconoscerla come una vittima». <sup>16</sup> Nel cercare di compiacerla e forse di ripagarla per l'ingiustizia egli le dona un bracciale d'oro ed esalta la sua bellezza recitando il *Cantico dei Cantici*, ma presto si renderà conto che l'unica realtà effettiva è quella della violenza, seppur mascherata dietro apparenti gesti di corteggiamento.

La consapevolezza giungerà solo a seguito del suicidio di Contardi. Recatosi in caserma per deporre la sua testimonianza circa le ultime ore di vita del medico, il protagonista dichiara al capitano Tarantini di non aver colto nessun segno preoccupante nella conversazione di quell'ultima sera, anche se si rende conto di non avere detto il vero. Poco dopo avviene l'altro episodio fondamentale, quando egli salva Uolde Gabru, il giovane somalo, da una carica della polizia contro una manifestazione antiitaliana. Parlando con l'uomo, che è il vero compagno di Regina, l'italiano si rende finalmente conto di quanto ingiuste siano sempre state le sue pretese nei confronti della ragazza. Uolde Gabru, infatti, lo chiama «signore della tigre d'oro», in riferimento alla tigre che adornava il bracciale donato dal protagonista alla sua amante:

In quell'attimo, sbalordito, come travolto da un'accusa orribile, che nessuna prova contraria avrebbe potuto togliermi, rividi il muso della tigre che toccava il seno di Regina. Per divertimento, quel mattino stesso, io le avevo spinto il braccio contro la mammella, ma ora mi pareva di potermi sostituire alla tigre e compiere l'assalto bestiale. Non avrei potuto scoprirmi prima perché sino ad allora ero riuscito a nascondermi con un giuoco di ipocrisia – era ipocrisia volerla nel letto quando mi risvegliavo; era ipocrisia il mio puerile Cantico dei Cantici; e anche il regalo del bracciale d'oro o i grani del caffè strascicati nel burro, perché la sostanza di ogni mio gesto non mutava mai. [...] Nel suo sguardo vedevo la denuncia di quella mia violenza vestita di tanta ipocrisia, che io stesso prima avevo faticato a riconoscerla. <sup>17</sup>

L'oggetto inanimato, il dono fatto a Regina per soffocare il proprio senso di colpa, diventa qui il principale capo d'accusa. Interessante appare qui la somiglianza tra il dono del protagonista a Regina (il bracciale) e quello del tenente di *Tempo di uccidere* a Mariam (il suo orologio). In entrambi i casi l'oggetto, donato apparentemente in uno slancio di generosità, assume invece una valenza simbolica decisamente negativa. In *Settimana nera* la bestialità della tigre che adorna il bracciale riflette la violenza di cui si fa portatore il protagonista, ed egli stesso si rende conto, infine, di quanto adatta alla situazione fosse la scelta proprio di quel bracciale. In *Tempo di uccidere* abbiamo l'orologio, che aveva cessato di funzionare poco prima dell'incontro con la donna, quasi a presagire la discesa del tenente in un mondo che egli sente come atemporale, bloccato in un eterno passato:

Le feci vedere l'orologio. Era un pessimo orologio che si fermava sempre nei momenti critici: e l'avevo provato proprio quel giorno. Da molto tempo meditavo di comprarmene un altro e, stavolta, all'Asmara me lo sarei comprato. Quale migliore occasione per disfarsi di un orologio che ha un confuso concetto del Tempo? L'avrei lasciato in quella boscaglia, se lo meritava. [...] Glielo affibbiai al polso e il petto le ansava in una

---

<sup>16</sup> Ivi, p. 157.

<sup>17</sup> Ivi, p. 174.

gioia profonda, in una trepidazione vivissima. [...] Mentre le affibbiavo l'orologio mi guardò a lungo negli occhi, inclinando la testa: ed ebbi la sgradevole sensazione di infilarle l'anello nuziale.<sup>18</sup>

Marco Bazzocchi ricorda che l'orologio «viene subito connesso all'idea che la donna appartiene a una razza fuori dal tempo, che la sua stessa bellezza è un effetto prodotto dall'assenza di tempo». <sup>19</sup> Si tratta di un oggetto di poco valore rispetto ad un bracciale d'oro: il tenente, non va dimenticato, considera Mariam un'indigena ignorante ed incolta, affascinata anche dal più scadente prodotto della tecnica occidentale, di cui questo dono non rappresenta in fondo che uno scarto. L'idea dell'anello nuziale in riferimento all'orologio potrebbe assumere connotazioni morbose: il soldato italiano e la donna africana che egli tra poco ucciderà saranno uniti, da questo momento in avanti, in un matrimonio di morte e malattia. L'orologio ritornerà più tardi, quando il tenente si ritroverà malato nella casa del vecchio Johannes. Scrive ancora Marco Bazzocchi:

L'orologio passa dunque due volte dalle mani del narratore a quelle dei colonizzati, ed entrambe le volte si carica di valori simbolici molto espliciti: rappresenta il tempo, la morte, è a contatto con la mano malata e piagata, finisce nel polso del guaritore al termine della cura.<sup>20</sup>

Il bracciale, invece, è simbolo molto più semplice, evidente e diretto: la tigre rappresenta il protagonista stesso nel suo ruolo di predatore violento e senza scrupoli, una corrispondenza evidente che tuttavia egli non comprende appieno prima del confronto con Uolde Gabru. Allo stesso tempo si tratta di un dono molto più ricco rispetto a quello offerto dal tenente di *Tempo di uccidere* a Mariam. Il protagonista del romanzo di Emanuelli, si è detto, vede in Regina una figura affascinante, misteriosa, esotica, quasi una dea pagana da appagare con doni e preghiere (ricordiamo che egli loda la donna citando il *Cantico dei cantici*). Il suo dono è quindi inevitabilmente più prezioso dell'orologio rotto regalato dal tenente di Flaiano alla donna da lui disprezzata e forse in parte compatita. Il tenente, molto più cinico e privo di illusioni, donava a Mariam un oggetto inutile e privo di valore; il personaggio di Emanuelli, invece, appare più ingenuo nella sua passione per Regina e vuole mostrare grande generosità. Tale ingenuità, però, in realtà è puramente illusoria e la stessa infatuazione nei confronti della ragazza perde qualsiasi connotazione di innocenza davanti all'evidenza della disparità tra l'uomo e la donna, tra il padrone bianco e la ragazza somala. Un dono di grande valore materiale, infatti, è anche al contempo un modo per rifuggire i sensi di colpa e negare, per l'ennesima volta, la propria responsabilità; e la tigre scolpita sul bracciale, non importa quanto prezioso sia il materiale di cui è fatta, ricorda al narratore che il suo dono rimane pur sempre, inevitabilmente, ancorato ad una realtà fatta di violenza.

In entrambi i casi il dono si fa metafora della sottomissione e della coercizione: i due oggetti, l'orologio e il bracciale, affibbiati al polso della donna africana, sembrano

<sup>18</sup> FLAIANO, *Tempo di uccidere*, cit., p. 47-48.

<sup>19</sup> MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Il corpo e le piaghe. L'Africa di Flaiano*, in «Narrativa» nuova serie n. 33/34, cit., p. 304.

<sup>20</sup> Ibid.

rivendicarne il possesso da parte dell'uomo europeo (quasi che fossero ceppi ai polsi dell'Africa colonizzata). L'orologio è un dono crudelmente ironico, concesso con cinico senso di superiorità dal padrone all'indigena; il bracciale invece, decorato con l'immagine della tigre (scelta probabilmente involontaria del protagonista), si carica di valori negativi di cui l'uomo, accecato dalla propria egoistica passione, si rende conto solo con il tempo.

Avendo finalmente compreso la propria colpa, il protagonista di *Settimana nera* torna dalle forze dell'ordine per riferire del suo dialogo con Contardi – eppure il funzionario con cui parla, da membro di quello che in fondo è ancora un apparato coloniale, non sembra capire la profondità della riflessione, catalogandola come il prodotto della mente disturbata del medico suicida.

La violenza del colonialismo, che in questo romanzo si fa quasi sempre violenza sessuale, viene smascherata e il protagonista, finalmente conscio della propria colpa, decide di rinunciare a Regina. Dei tre personaggi prevaricatori, è l'unico a giungere a una conclusione positiva e, forse, al riscatto. Contardi, roso dal senso di colpa, muore, mentre Farnenti non abbandona il suo ruolo di padrone e sfruttatore. Come dice il narratore nel suo ultimo dialogo con il medico: «Il Farnenti era fascista fanatico. È abituato ad usare la maniera forte, ha nel sangue una malattia inguaribile».<sup>21</sup> I tempi possono essere cambiati, come sottolineava con tanta fermezza il protagonista nelle prime pagine del romanzo, ma l'essenza del rapporto tra italiani e somali rimane quella: violenza, sopraffazione e sottomissione. I vecchi padroni fascisti conservano le loro posizioni di potere mentre i nuovi arrivati, come lo stesso narratore, finiscono per assumere anche loro il ruolo di signori crudeli. Nelle ultime pagine del romanzo, quest'ultimo decide di raccontare la sua vicenda ad Elisabetta, dopo aver rinunciato a farsi scudo con l'ipocrisia. Il loro dialogo finale potrebbe ricordare, per certi versi, quello tra il tenente di *Tempo di uccidere* e il suo amico/nemico, il sottotenente che è anche un probabile alter ego dello stesso Flaiano. In entrambi i casi il protagonista tenta di riannodare i fili della propria vicenda parlando con un'altra persona. Ma se in *Tempo di uccidere* il tenente non arrivava a capire il senso della sua lunga e sofferta avventura africana, potendo solo racimolare i pochi e sconnessi cocci di un'esperienza frammentaria e caotica, in *Settimana nera* il narratore, nel finale, ha ben chiaro il quadro d'insieme: si rende conto di essersi comportato, in fondo, proprio come Farnenti. Nell'opera di Flaiano la colpa del tenente veniva prima espiata attraverso l'esperienza della malattia e poi cancellata del tutto dal rimpatrio, con conseguente rimozione di tutto quanto egli aveva fatto, senza punizione alcuna; qui invece il protagonista si rende conto delle proprie responsabilità prima che la sua folle passione per Regina possa portare a esiti drammatici. L'unico a morire è Contardi, che non è riuscito a reggere il peso delle proprie colpe. Davanti al destino tragico dell'amico, il protagonista si ravvede. Ed è forse qui la differenza principale rispetto a *Tempo di uccidere*: in un contesto bellico, nell'era dell'imperialismo fascista, il tenente non poteva che rimanere intrappolato nel suo ruolo, la stessa parte da lui giocata nel conflitto faceva sì che egli diventasse un oppressore a prescindere dalla

<sup>21</sup> EMANUELLI, *Settimana nera*, cit., p. 112-113.

propria volontà. Va tuttavia ricordato che il suo distacco, il suo ironico distanziarsi dall'ideologia coloniale, lo rendono pienamente consapevole dell'ingiustizia insita nelle sue azioni; egli però acconsente a giocare il ruolo del padrone. La sua colpa sta nell'aver accettato cinicamente tale parte, pur capendo quanto artificiale fosse la retorica del colonialismo. Il protagonista di *Settimana nera*, invece, non è più costretto dalle circostanze storiche a vestire i panni del conquistatore: egli vive in un'epoca diversa e la sua colpa è determinata unicamente dalle sue stesse scelte. Si deve però sottolineare che è proprio il clima vigente nell'ex colonia, con i vecchi coloniali e i fascisti ancora al comando, a far agire così l'uomo: se gli altri italiani, nonostante il dominio coloniale sia formalmente finito, continuano a comportarsi da padroni, egli si sente autorizzato a fare altrettanto. Contrariamente al tenente di *Tempo di uccidere*, però, egli si abbandona alla passione e preferisce rifugiarsi in una dimensione fantastica, credendo in alcuni momenti di amare veramente Regina. Nel finale tuttavia si rende conto di quanto male abbiano fatto lui e gli altri; comprende che nonostante la fine del fascismo e il tramonto dei vecchi imperi coloniali, alcune realtà persistano ancora, insieme alla violenza che le accompagna.



## Per Antonella Anedda

I saggi qui riuniti sono stati presentati durante il seminario di studi «*Cos'è un nome? Nulla*». *Su Salva* con nome *di Antonella Anedda*, tenutosi il 16 maggio 2013 all'Università della Calabria, alla presenza dell'autrice. La direzione scientifica dell'incontro e la curatela della pubblicazione sono di Margherita Ganeri.

Giuliana Adamo

## La poesia di Antonella Anedda tra parola e silenzio\*

Forse la poesia / è tutta lì: fare l'universo con niente  
(Milo De Angelis)

Critica d'arte, studiosa, traduttrice, capace di attraversare – senza presunzione, senza spocchia, senza enfasi – i luoghi della pittura e della letteratura, Antonella Anedda è la prova vivente che la poesia può convivere col saggio, intrecciarsi alla traduzione, meditare su quell'accumulo di immagini che la materia costruisce e sedimenta nella vita di ciascuno di noi. Anedda è «protagonista di una radicale ricerca critica e poetica all'insegna di un continuo dialogo testuale (o di un confronto ideale) con le voci più rappresentative della lirica (europea)»<sup>1</sup> e non solo, moderna e contemporanea. Antonella Anedda è capace di dialogare con la poesia greca antica e moderna (si vedano i suoi *Frammenti*, dalla raccolta *Il catalogo della gioia*<sup>2</sup>), in particolare con Odisseus Elitis; di tradurre dal francese Philippe Jaccottet assorbendone quella «transizione segreta» che, secondo Virginia Woolf, è alla base della scrittura; di confrontarsi con gli amatissimi russi Dostoevskij, Mandel'stam, Marina Cvetaeva, Anna Achmatova; di commisurarsi, con umiltà e rispetto, con la grandezza della poesia di Paul Celan; di tradurre il russo Mandel'stam (dal francese di Jaccottet) e la canadese Anne Carson<sup>3</sup>; di tentare, con successo, la trasgressione del genere della critica d'arte,<sup>4</sup> in cui procede per schegge e scaglie muovendo da dettagli di opere pittoriche a lei care (da Caravaggio a Chagall, da Giotto a Magritte, da Mantegna a Turner, da Bosch a Boccioni, per citarne alcune tra le trentadue considerate).

Atrice di poesie più o meno lunghe, ma sempre di misura breve, di traduzioni, di analisi pittoriche, di riflessioni concise e profonde, Anedda è sempre mossa dalla sua lotta personale – etica prima che poetica – per capire la profondità del vuoto in cui è calata la nostra esistenza. Anedda agisce *poeticamente* (in senso etimologico da *poiesis*, 'fare') in uno strenuo, continuo corpo a corpo con la perdita e con il silenzio. Nella sua ultima raccolta, *Salva con nome*,<sup>5</sup> ritorna su uno dei nodi cruciali della sua esperienza di poeta: «Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia. / Per questo cucio, cucio, cucio.» (p. 65)

Ma cosa cuce?

\* Le citazioni a testo senza riferimenti bibliografici sono tratte da miei appunti personali presi in occasione di incontri pubblici con gli autori citati.

<sup>1</sup> Fabio Moliterni, *La nuova poesia dell'attenzione. Su alcuni poeti italiani*, «the Italianist», 26, 2006, pp. 114-154, p. 147, nota 16.

<sup>2</sup> Antonella Anedda, *Il catalogo della gioia*, Donzelli, Roma, 2003.

<sup>3</sup> Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, edizione italiana cura di Antonella Anedda, Elisa Biagini e Emanuela Tandello, Donzelli, Roma, 2010.

<sup>4</sup> Si veda il bellissimo Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Donzelli, Roma, 2009.

<sup>5</sup> Mondadori, Milano, 2012.

Cuce quei frammenti, quelle scaglie, quelle schegge destinate a tornare al vuoto, al silenzio, all'oblio. Cuce: «una foglia vicino alle parole» (p. 65), cuce «le parole tra di loro» (p. 65). Cerca – e torniamo al titolo – di salvarli con nome. Il linguaggio tecnico dei programmi meccanici diventa ostinazione della scrittura poetica: dare un nome alle cose, a noi stessi e agli altri nel Tempo, non voltar loro le spalle, non lasciarli del tutto svanire: «Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo» (p. 64). La poesia della Anedda si iscrive a pieno titolo nel solco molto bene individuato da Levinas, secondo cui:

Il poeta non mantiene, nel passaggio all'altro, la sua sovranità orgogliosa di creatore. Nei termini di Celan: il poeta parla *nell'angolo di inclinazione della sua esistenza* [...], *colui che lo traccia (che traccia il poema) si rivela dedicato a lui*. Singolare de-sostantivazione dell'io! [...] Basta con le smorfie gloriose di creatore! [...] Segno fatto all'altro, stretta di mano, dire senza detto – importanti per la loro inclinazione, per il loro interpellare piuttosto che per il loro messaggio, importanti per la loro attenzione! *Attenzione come pura preghiera dell'anima*, di cui parla Malebranche, con tante sonorità imprevedute, sotto la penna di Walter Benjamin: recettività estrema, ma estrema donazione; attenzione – modo di coscienza senza distrazione, cioè senza potere d'evasione per oscuri sotterranei; piena luce proiettata non per vedere le idee, ma per impedire la fuga; senso primario dell'insonnia che è la coscienza – rettitudine della responsabilità, prima ancora di ogni apparizione di forme, immagini, cose.<sup>6</sup>

Un vedere con attenzione, quindi, all'insegna della deflazione, del ridimensionamento, della riduzione dell'io all'interno, per Anedda, di questo nostro finito mondo e in assenza di qualsiasi 'altro mondo'. La sola sopravvivenza possibile può avvenire – realisticamente – grazie alla poesia. Anedda nelle sue poesie rinserra il legame con i suoi autori più cari. E ricorda, nella *Luce delle cose*, raccolta di riflessioni in prosa:

Mandel'stam ha unito la musica di Skrjabin alla poesia di Puškin per mostrare non “la” resurrezione ma “una” resurrezione, la sola sopravvivenza possibile, quella che lo stesso Puškin aveva descritto: “sarò celebrato finché un cantore quaggiù / vivrà...”. Quaggiù, non altrove, fino a quando la voce di un altro assumerà su di sé, trasmetterà ciò che altrimenti nella morte sarebbe perduto. E questo avviene non nella ultraterrena quiete di una consegna, ma nel mondo, mentre il mondo continua.<sup>7</sup>

E, quindi, ecco Mandel'stam che riprende e fa rivivere Puškin; Celan Hölderin, Rilke e Mandel'stam; Mandel'stam Dante; Dante Virgilio; Anedda Mandel'stam, Cvetaeva, Celan Beckett, Joyce, Elitis, etc. Siamo al dialogo, fecondo, tra poeti di luoghi ed epoche diverse, ma sempre vivi grazie alla parola che passa, a distanza, fra di loro, polisemica, polivalente, sempre arricchita mai silenziata o spenta. E veniamo a questa *parola poetica*.

Anedda nutre nei suoi confronti una reticenza ontologica la cui motivazione va, in primo luogo, ascritta al suo modo di essere: schivo, solitario, repellente a divismi – protagonismi – esibizionismi. Tra chi la conosce Antonella Anedda è nota per la sua misura, il tono basso, la voce sempre sommessa. Detesta ogni forma di invadenza, inclusa l'eventuale sua invadenza nei confronti del mondo e del linguaggio: «Sogno

<sup>6</sup> Emmanuel Lévinas, *Dall'essere all'altro*, in Idem, *Nomi propri* [1976], trad. it. di Francesco Paolo Ciglia, Marietti, Casale Monferrato, 1985, pp. 50-51; corsivi originali.

<sup>7</sup> Antonella Anedda, *La luce delle cose. Immagini e parole nella notte*, Feltrinelli, Milano, 2000, p. 169.

un linguaggio capace di dire io senza l'invadenza dell'io, una lingua che provi la vertigine dello spazio e avanzi nel solco di se stessa con un peso e non con un potere. Un io capace di sguardo, di ascolto, ma con il proprio sguardo e il proprio orecchio e la propria imperiosa voce, deposti di lato: accantonati».<sup>8</sup>

Qui Anedda mostra di avere accolto la richiesta – disperata – di Paul Celan: «Impara ad ascoltare, a guardare, / a parlare».<sup>9</sup>

Ma come *parlare*? È sempre Celan che soccorre con la risposta più giusta che un poeta possa dare e che Anedda fa sua: «Parla anche tu, / parla per ultimo, / dì il tuo pensiero. // Parla – / Ma non dividere il sì dal no. / Dà anche senso al tuo pensiero: / dagli ombra. / [...] Dice il vero, chi dice ombre».<sup>10</sup> Queste parole gravi e solenni del poeta che, pagando il prezzo della sua «vita a fronte» (Camilla Miglio), sfidò Adorno e fece poesia dopo Auschwitz, sono germogliate profondamente nella mente e nella poetica di Anedda. Quell'invito coraggioso, straziante e leale, a nominare – ovvero a dare vita poetica – alle ombre, attecchisce nell'attenzione, devota e totale, che Anedda riserva agli scarti, alle derive, ai sussurri, ai dettagli. Appassionata archivista di perdite, ricercatrice di *minimalia* è Anedda, la cui testa è, però, non si dimentichi, rivolta, anche con molta ironia, al presente e non al passato:

*Perdere: smettere di possedere [...]. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è caro. Difficoltà del perdere [...]. Arte del perdere [...]. Perdi-tempo [...]. Scorrere, non trattenere [...]. Perdersi. Depossedere, deccarsi [...]. Perdere i confini del sé [...]. Sprecare opportunità [...]. Ognuna di queste opportunità mi appartiene. [...] L'opposto di perdere: accumulare quanto di inutile si addensa nelle nostre vite. La "p" nell'alfabeto del Rabbino Akiva è l'iniziale di "Pe": bocca. Cosa può perdere la bocca? La parola. [...] Perdere? e una porta sul vuoto.*<sup>11</sup>

Ne *La vita dei dettagli* la sua attenzione ai dettagli delle opere pittoriche attraversate, consente – attraverso la scomposizione di ciascuna opera e la sua *reductio* ad una sua *particula* – la costruzione di altri mondi possibili. Ogni dettaglio – scomparso il quadro a cui appartiene – diventa mondo a sé stante, da periferia diventa centro, isola. E da quel centro, magnificato attraverso l'attenta e rastremata riflessione della Anedda, si irradiano altre possibilità, altre letture, ulteriori interpretazioni. Siamo alla realizzazione di una delle componenti più essenziali della poesia: la polisemia, le sfumature semantiche che emanano dalla parola poetica. Cito di nuovo Paul Celan che sa spiegare questo punto con estrema chiarezza:

ombreggio per rispetto alla verità della *nuance*, fedele al mio realismo psichico. E per quel che concerne le mie presunte cifrature, direi piuttosto polisemia senza maschera che corrisponde alla mia sensibilità per l'accavallarsi dei concetti, il sovrapporsi dei riferimenti, il fenomeno dell'interferenza. Il trasformarsi e rovesciarsi dialettico, il mutamento nel contiguo, nel successivo, nell'opposto. A ciò corrisponde la mia polisemia. Essa tiene conto anche del fatto che in ogni oggetto osserviamo sfaccettature che mostrano l'oggetto da più angoli visuali, in più "rifrazioni" e "tagli" che non sono affatto "apparenza". Mi adopero a riprodurre in parole porzioni almeno dell'analisi spettrale degli oggetti, di mostrarli contemporaneamente in

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 11

<sup>9</sup> Paul Celan, *Spigolosa tribù*, in Idem, *Oscurato*, trad. it., a cura di Dario Borso, con un saggio di Giorgio Orelli, Einaudi, Torino, 2010, p. 9.

<sup>10</sup> Idem, *Parla anche tu*, in Idem, *Di soglia in soglia*, trad. it. a cura di Giuseppe Bevilacqua, Einaudi, Torino, 1996, p. 97.

<sup>11</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 177, corsivo originale.

più aspetti e compenetrazioni con altri oggetti: vicini, consecutivi, opposti. Resto aderente al sensibile; rifugio al “sopra-sensibile”, non mi viene, sarebbe posa.<sup>12</sup>

In questo passo si individuano alcuni elementi comuni ben sostanziati nella poesia di Anedda: polisemia della parola; attenzione ai dettagli inquadrati da angolature diverse; attaccamento al sensibile, al reale, con rifiuto del sovra-sensibile, dell’oltre da qua. E, a questo proposito, così Anedda: «Scrivo con pazienza / all’eternità non credo / la lentezza mi viene dal silenzio».<sup>13</sup> La lingua poetica di Anedda è atonale, accoglie realtà umili – oggetti quotidiani, gesti ordinari, alberi, animali, insetti –, è investita da squarci abbaglianti o da illuminanti scontri con il buio: «Vedo dal buio / come dal più radioso dei balconi», dichiara nei primi due versi della raccolta del 1999. Lingua netta, schiva, reticente. Consapevole dei limiti del linguaggio che non permettono di dire tutto quel che si vorrebbe pur nella consapevolezza della propria caducità: «Mai di una parola mi sono compiaciuta. L’ho solo piegata, il poco che potevo, con sconforto, con umiliazione: così rada, così lontana da ogni limpida certezza».<sup>14</sup> Parola poetica – scavata, trovata nella memoria – che nomina cose umili (a volte terribili, a volte cacofoniche), come sottolinea nell’*incipit* della poesia *Musica*: «Non sono nobili le cose che nomino in poesia» (p. 93). Parola che trova estrema difficoltà ad esprimersi e che, quando lo fa, lo fa vivendo performativamente il suo arduo farsi: «la parola si forma / con il ritmo che deve: a grumi, a vuoti / a scatti, dentro i secoli. / E non è la musica che dici, ma un rombo di stoviglie, di grandine / che batte contro i muri» (Ibidem). Ed ancora, sul perché della scrittura poetica:

Se ho scritto è per pensiero / perché ero in pensiero per la vita / [...] Scrivevo per la pietà del buio / per ogni creatura che indietreggia / con la schiena premuta a una ringhiera / per l’attesa marina – senza grido – infinita. // Scrivi dico a me stessa / e scrivo io per avanzare più sola nell’enigma / [...] Scrivi perché nulla è difeso e la parola *bosco* / trema più fragile del bosco, senza rami né uccelli / perché solo il coraggio può scavare / in alto la pazienza / fino a togliere peso / al peso nero del prato.<sup>15</sup>

Scrivere per cercare di capire la «cosa più semplice», come diceva la sua amata Marina Cvetaeva in un brano della prosa *Il diavolo*: «per capire la cosa più semplice devo immergerla nei versi per rivederla di là». E, chiosa Anedda, «scrivere per rivedere quella cosa di là, più in là. Un passo breve e forse almeno per qualche tempo la cosa sarà se stessa: una pozzanghera dove il mondo si abbassa e si traduce, per chi si china, nella sua lingua buia eppure comprensibile».<sup>16</sup> Sul problema del linguaggio torna Anedda anche in *Salva con nome*, nella poesia (*Voci sovrapposte*) (parentesi originali) dalla sezione *Concerto per paura, coro e voci*, dove, nel suo continuo cozzare contro il muro dei limiti del linguaggio e dell’indicibile, ribadisce tuttavia, con acribia, la forza della parola poetica che le consente di provare a cogliere e «a

<sup>12</sup> La citazione è riportata dall’introduzione di Dario Borso, in Paul Celan, *Oscurato*, cit., p. XV.

<sup>13</sup> Antonella Anedda, *Non esiste innocenza in questa lingua*, in Eadem, *Notti di pace occidentale*, Donzelli, Roma, 1999, p. 14.

<sup>14</sup> Eadem, *Senzavento*, in Eadem, *Il catalogo della gioia*, cit., p. 94.

<sup>15</sup> Eadem, dalla sezione *In una stessa terra*, in Eadem, *Notti di pace occidentale*, cit., p. 31.

<sup>16</sup> Eadem, *Nudità*, in Eadem, *La luce delle cose*, cit., p. 118.

dire il soffio delle cose» (p. 100). E quel *soffio* contiene tutta la fragilità del nostro stato di mortali iscritti nell'inesorabilità del nostro principio e della nostra fine. E in quel tentativo di dire e dare voce a quel *soffio* c'è tutta la verità della parola poetica. Perché, in ultima analisi, che è cosa è poi la poesia? A questa eterna domanda non si potrà mai rispondere esaustivamente. Per Andrea Cortellessa: «La poesia è come uno scandaglio, serve per andare alla verità delle cose, al di là dell'apparenza e della prima impressione condivisa dai più. La poesia vede quello che gli altri guardano senza vedere». Secondo Milo De Angelis: «La poesia fa male. La parola poetica scavalca il poeta e gli rivela significati di cui il poeta non sospettava neppure l'esistenza». Elisa Biagini, spiega la poesia servendosi della sua passione per Paul Celan «perché è quello che ha saputo meglio di tutti parlare del Novecento. Nel modo più essenziale. Togliendo, sfrondando, riducendo la sua parola all'osso. Le sue parole sono pietre». Antonella Anedda, celiniana e ironica: «La poesia non serve a niente. Non aiuta. Non cura. Ma... salva dall'oblio quelle cose che la Storia azzerava. È il 101 rispetto al 100 (azzerante, a cifra tonda) della Storia. La vedo come un'isola. Contro tutti gli elementi. Contro il vento. Ma è essenziale perché, proprio come il vento, ci fa sentire la nostra fragilità, la nostra impermanenza».

Torna, quindi, la sua perenne attenzione al dettaglio, al frammento, alle realtà minime del quotidiano, cifre di quello che può essere salvato con nome. Se tutta la poesia di Anedda è fatta di dettagli, la difficoltà del linguaggio si reifica nella difficoltà di esprimere quello che quei dettagli rappresentano, quello che evocano e a cui rimandano: il fondo oscuro, esistenziale e umano, allusivo e simbolico, che sta dietro ogni esperienza sensoriale-sensibile-conoscitiva di ogni creatura umana. Nella sua poesia è continua la tensione tra significante e significato di ciascuna parola. Ed è sempre visibile, avvertibile, la lotta indefessa del poeta contro i limiti della lingua e a favore della ricchezza della lingua stessa. In quei dettagli – che per la poetessa isolana illuminano l'intero (come accade nella poesia della sua amata Elizabeth Bishop) – si trova, secondo Anedda, una delle poche cose che, come abbiamo visto, la poesia può *fare* contro la storia che annulla e cancella fatti, uomini, mondi di pensiero e di emozioni. Il frammento, la scheggia mostra – folgorandola per un attimo nel buio – la complessità del reale e, in un certo senso, la difende. La scrittura di Anedda nasce dal dovere di rievocare e nominare cose e creature altrimenti perdute: «Raccoglierò dettagli come ossa. / Un museo perché non si disperdano» ci dice nella parte finale della poesia *Parla lo spavento*, dalla sezione *Mondo* della raccolta *Dal balcone del corpo*.<sup>17</sup> Mentre qualche verso prima nella stessa poesia – rivolgendosi al coro, spesso presente nelle sue sezioni poetiche –, mai dimentica dell'impegno civile della poesia (a cui dedica pagine bellissime Florinda Fusco in questo stesso numero di O.B.L.I.O) si chiede: «Che faccio delle parole, Coro? Come le uso per consolare. / Premendole l'una contro l'altra come mani? / O come spugne imbevute di aceto? / Dove metto la mia sete di giustizia e quella di verità / dove dirigo il mio spavento per non spaventare chi amo? / Come possiamo dire “massacro” / se i numeri ci frastornano e colano nella realtà offuscandola?» (p. 39). E se, da un

<sup>17</sup> Eadem, *Dal balcone del corpo*, Mondadori, Milano, 2007.

lato, la parola può salvare il frammento al punto che un «tronco d'albero», una «busta di plastica», il sonno di una «bambina» possano rimandarci ad un mondo al di là della lettera, dall'altro la lotta contro il linguaggio – ossimoricamente condotta per il linguaggio stesso – la porta a dire: «Vattene dico alla parola / cosa dubbiosa lasciami / cancella subito me stessa / fai che un'altra ti prenda e ti raccolga / e faccia nulla della mia persona / la privi come vuole di lamento / le scavi un vuoto aperto solo al vento» (p. 38).

Una poesia che, nel solco di Paul Celan, non si risolva più nel suo atto estetico e non *musicalizzi* più, ma che sia poesia etica, di verità ed impegno. Poesia che nomini e restauri frammenti e *minimalia*, ed anche l'orrore più indicibile nei cui confronti nessun poeta può dirsi innocente. La poesia come esito di un corpo a corpo col linguaggio per riuscire a dare vita nominale a ciò che scomparirebbe ingoiato dal nulla e dal silenzio. E, anche e sempre, poesia come dialogo, perché in virtù della sua essenza, e non delle sue tematiche, è scuola di umanità vera: insegna a cercare, ascoltare, comprendere l'altro da sé.

Anedda nella sua personale ricerca di tracce e di una rinuncia al *troppo* soggettivismo dell'io, ha riposto la sua speranza di trovare elementi concreti di salvazione, come ammette nel titolo della sua ultima raccolta *Salva con nome*, la cui forza illocutiva – per usare una terminologia da linguisti – travalica e cancella la mera espressione tecnica originale, diventando una richiesta, una preghiera laica, forse.

Cecilia Bello Minciacchi

## L'identità, la morte, l'ago della memoria *Salva con nome* di Antonella Anedda

I piedi del *Cristo morto* del Mantegna, isolati, ritagliati dal quadro, diventano un *dettaglio* insostenibile, di un'evidenza oggettuale livida, arresa: «non è solo un Cristo morto, ma il ritratto della nostra vertigine davanti a ogni morte, la sua veduta aerea», ha scritto Antonella Anedda in un libro di prose focalizzate su «isole» visive, *La vita dei dettagli*.<sup>1</sup> Lì rivedeva se stessa «davanti a piedi simili», estraniando lo sguardo da sé, osservandosi soggetto in atto d'osservare – e di osservare la morte –, con quell'attitudine che è propria della sua scrittura in prosa e in poesia: esporre il soggetto distanziandolo in una sorta di plasticità, oggettivandolo.<sup>2</sup> Guardando quietamente l'io come cosa tra le altre cose, quotidiane, concrete. E dando alle percezioni, ai ricordi o schegge di passato, valore non sentimentale ma testimoniale. In un altro libro di prose scritto vent'anni prima, *Cosa sono gli anni*, Antonella Anedda aveva espresso interrogativi e ipotesi che sarebbero rimasti basilari nella sua riflessione, gli stessi, di fatto, poi sbalzati nel particolare in primo piano del *Cristo morto*:

Forse noi non esistiamo che per imparare l'alfabeto dei morti e per raggiungerli non appena saremo in grado di parlare la loro lingua. Forse chi è scomparso è solo assorto e basterebbe una parola non difficile, ma ancora sconosciuta, per farlo voltare di nuovo verso di noi. Ecco, diremo davanti alla morte, era questo, qualcosa d'infinitamente semplice come ora la mensola, quieta, bruna, sotto il lume verde. Questo, diremo, era il suono che in vita non riuscivamo a decifrare, questa la terza cosa, che a scuola chiamavamo neutro. Così ho pensato davanti a una giovane zia che ho visto vivere e poi morire come le creature di cui parla Blanchot ne *La follia del giorno*: «Donne che non hanno mai detto alla vita taci e alla morte, vattene». Avevo sette anni. Nella stanza c'era una grande statua di Gesù Bambino vestito di seta bianca, con una corona in testa. Avevo una catenina d'oro al collo. Me la sono tolta e l'ho posata sul Gesù Bambino, non per devozione, non perché sperassi in un miracolo, ma perché volevo parlare con la statua, perché volevo parlare con la morte, capire quel bianco, colmare il silenzio che si scavava nelle forti voci delle preghiere.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 47.

<sup>2</sup> Guido Mazzoni, scrivendo di un precedente libro di poesie di Antonella Anedda, *Dal balcone del corpo*, notava: «lo sguardo e la voce con cui l'io osserva se stessa e gli altri sono sempre analitici ed estraniati: lo dicono le frequenti *mises en abîme* [...], le domande continue che il soggetto rivolge a se stessa, i numerosi verbi di percezione, che mostrano insieme la cosa e il gesto con cui l'io se ne appropria. È come se questa poesia ultralirica volesse trascendere la prima persona osservandola dall'esterno, mostrando la frammentazione dell'io, dando una consistenza allegorica e teatrale all'arcipelago di forze di cui siamo composti, e proponendo un'immagine del soggetto adeguata ai nostri tempi», *Poesie liriche: Anedda, Bre, Prete, Carpi, Mussapi*, «Almanacco dello specchio 2007», Milano, Mondadori, 2007, pp. 240-241. Sull'io in rapporto al mondo nella prima produzione dell'autrice e sulla sua tendenza a «parifica[re] non solo il soggetto all'oggetto "interlocutore", ma gli oggetti ai corpi, il dettaglio alla scena, in un universo che mette al bando ogni antropocentrismo», è di recente apparso anche il saggio di Caterina Verbaro, *Natura morta con cornice. La poesia di Antonella Anedda*, «Italian Poetry Review», V, 2010, pp. 315-330, in cui si ipotizza «una precisa strategia espressiva» nella scrittura dell'Anedda, quella di sgretolare «l'intero nei "pezzi" di una natura morta di ispirazione cubista, frantumata e allucinatoria».

<sup>3</sup> Antonella Anedda, *Cosa sono gli anni*, Roma, Fazi, 1997, pp. 14-15.



Questo frammento di ricordo ha il valore di una chiave interpretativa primaria – archetipale, quasi – per la scrittura di Antonella Anedda, e ne rivela un’urgenza di poetica: cercare di imparare la lingua dei morti e di parlare con la morte per provare a capirne l’essenza, la consistenza. E chiamare chi è scomparso, provare, forse, a farlo voltare ancora. O risolversi ad accettare l’idea che chi è andato non voglia tornare indietro. Che questo sia uno dei temi affrontati da Anedda con maggiore insistenza, e con maggior profondità, è confermato anche dal suo ultimo libro di poesia, *Salva con nome*.<sup>4</sup> Qui, in uno dei testi conclusivi, *Video*, Anedda scrive propriamente della separazione tra mondo dei vivi e mondo dei morti, e dice «nostra» la nostalgia (dunque l’illusione) che essi vogliano tornare dal mondo in cui sono, che provino mancanza del nostro. *Video*, che sintomaticamente è collocato nell’ultima sezione del libro, *Terra*, è dedicato a un’opera realizzata da Bill Viola per la Biennale di Venezia del 2007, *Ocean Without a Shore*, “oceano senza sponde”, senza possibilità di approdo. L’installazione, originariamente allestita nella chiesa di San Gallo, ha un’architettura tripartita: tre schermi disposti su tre altari; nei video lì proiettati ventiquattro figure comuni, di diversa età e razza, una alla volta, avanzano da un fondo scuro e poco definito, in bianco e nero; avanzano lentamente, con compostezza, verso gli spettatori, attraversano una cortina d’acqua scrosciante, un confine-lavacro improvviso, e di colpo assumono contorni e colori ad altissima definizione, sono *al di qua*, ma non manifestano alcuna espressione di gioia, si voltano e lentamente si ritirano, ripassano la tenda d’acqua e tornano nel bianco e nero da cui erano emersi. Tutto continua a ripetersi in circolarità. È una video-opera che ha caratteri enigmatici molto impressivi, che tocca, come sempre in Viola, le emozioni profonde e i concetti nodali dello spazio in cui potrebbero stare i morti, del loro poter essere spiritualmente nel mondo dei vivi, e insieme affronta i concetti assoluti del morire e del nascere, articolata, come è, in «tre momenti: il buio e il varcare la soglia, il rompere le acque (come le acque del parto), l’acquistare “definizione”, grazie alla frattura momentanea della “cascata-sipario” e il venirne riassorbiti, per ricongiungersi con il tutto, metafora del ciclo vitale, dalla morte alla vita, dal buio alla luce che dà vita».<sup>5</sup> Ma poiché le figure non restano al di qua della tenda d’acqua, non mostrano gioia, di quest’opera Anedda ha letto e sottolineato soprattutto la distanza tra morti e vivi, la persistenza della cortina, l’impossibilità del ritorno, l’insensatezza delle nostre pretese di vivi:

Chi se ne è andato non desidera tornare.  
 Pensiamo che si strugga per il mondo  
 prestandogli la nostra nostalgia.  
 L’oleandro che trema, l’abete  
 che si sfrangia più latteo della luna  
 e tutta la bellezza incomprensibile  
 che ci ostiniamo a raccontare.

Se i morti vedono ci guardano scrutare l’illusione di un muro

<sup>4</sup> Eadem, *Salva con nome*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>5</sup> Valentina Valentini, *L’“imago”: luce mescolata a tenebre*, in *Bill Viola. Visioni interiori*, a cura di Kira Perov, Firenze, Giunti, 2008, p. 152.

bussare per entrare o chiamare  
 come i pazzi che cullano pietre  
 bisbigliando loro: amore.<sup>6</sup>

La prossimità, di fatto, è al tempo stesso distanza, la perdita rimane immedicabile. Anedda, che ha formazione di storica dell'arte, aveva già pubblicato un'altra risposta – una consonanza – al medesimo video di Bill Viola. Commentando uno dei versi del poeta senegalese Birago Diop su cui il video di Viola è fondato – «I morti non sono morti, non se ne sono mai andati» –, riflettendo sulla «mancanza» e attraversando altri scrittori a lei cari, da Stevens a Sebald, a Cvetaeva, a Carson, in una sorta di dialogo trascorrente, fluidissimo, rapido e fitto, com'è proprio delle sue prose saggistiche e narrative al tempo stesso, aveva chiuso il testo con un breve e calmo passo autobiografico, voce interna appena fuori campo – in corsivo –, corollario esplicativo dell'esperienza d'infanzia già citata come situazione o scena primaria: «Avevo sette anni quando ho visto morire una persona che amavo. Da allora per semplice destino, mi è capitato di trovarmi vicino a chi moriva. Ogni volta l'assenza, la trasformazione del corpo in un cadavere, il vuoto, gli oggetti abbandonati, il silenzio, tutto ciò che noi vivi chiamiamo morte, non ha mai smesso quietamente, inutilmente, di ossessionarmi».<sup>7</sup>

In questa ossessione – se di ossessione si deve parlare – va collocato anche *Salva con nome*, che è una nuova articolata, strutturatissima, e densa riflessione sulla perdita, una diversa prospettiva di interrogazione sulla morte, e con essa sull'identità e sulla memoria. Nel testo che chiude la sezione *Bambini* e che ha un semplice titolo denotativo, *Orto*, rivolgendosi a un platano, il soggetto poetico chiede coraggio e silenzio, invoca foglie sugli occhi e avvolgente umido di radici, e confida: «guardandoti m'illudo che abbia un senso questo cercare / morti in vita, questo che faccio eternamente chiedendo / perfino a te: dov'è il viso che il mondo ha scacciato?». <sup>8</sup> Il pungolo è ancora la ricerca dei morti, e la domanda, l'assillo è ancora “dove?”, riguarda lo spazio e la distanza, la diversità tra i luoghi dei vivi e quelli dei morti. In una prosa di *Cosa sono gli anni* scriveva di un «solco tra l'adesso e il momento della morte», ed era misura spaziale, non di durata: «non il tempo ma uno spazio da percorrere con un fardello disuguale, un carico obliquo, il cui perché resterà fino alla fine ignoto. Non c'è altra scelta che andare avanti, lentamente o in fretta, con pazienza o ansia fino all'ultima striscia della zona che ci hanno assegnato». <sup>9</sup> Un'osservazione simile si leggeva nella *Vita dei dettagli*, osservazione lì filtrata alla luce della riflessione critica su un pittore e uno scrittore, in quel denso dialogo intellettuale di cui da anni è teatro il pensiero di Anedda, che ha tra le sue caratteristiche – tra le sue doti – quella di leggere e connettere, porre in cortocircuito bruciante, e produttivo di significati ulteriori, tutti i materiali assimilati:

<sup>6</sup> Antonella Anedda, *Video*, in *Salva con nome*, cit., p. 114.

<sup>7</sup> Eadem, *Bill Viola*, in *La vita dei dettagli*, cit., p. 131.

<sup>8</sup> Eadem, *Salva con nome*, p. 50.

<sup>9</sup> Eadem, *Cosa sono gli anni*, cit., pp. 69-70.

Dostoevskij e Rothko: l'immagine e lo sfondo, il tempo (cioè il dramma) e lo spazio (il vuoto, la tragedia) [...]. Rothko lettore (e lettore ebreo, come Kafka) di Dostoevskij sa che l'enigma della morte non è il tempo ma lo spazio, non il *quando*, ma il *qui e il laggiù*, ciò che si stende e stride fra la nostra sosta *qui* e il richiamo di quel *laggiù*. La tela è lo spazio che dalla sua chiusura intuisce altro spazio.<sup>10</sup>

*Salva con nome* è costituito da poesie e, più parcamente, da immagini. La prima, accanto alla prosa che apre il libro, riproduce la fotografia di un volto senza nome e parte di un messaggio manoscritto che pare una supplica, o un ex-voto, di cui si legge poco, qualche parola incompleta – «AIUT» –; la seconda è l'immagine di una cornice vuota, primo elemento concretamente testuale, va sottolineato, dunque primo “verso figurativo” di una poesia intitolata *Spettri*. Più avanti l'immagine di due palazzi colpiti, parzialmente ridotti in macerie, accompagna la poesia *1943*; a seguire l'immagine di un antico sanatorio, e un altro ritratto di donna sorridente e sempre senza nome, e più avanti ancora la fotografia di una madre con bambini, pure senza nome. E poi, di nuovo, appare un'immagine di vuoto, d'assenza: sette cornici senza tela sovrapposte in obliquo, una dopo l'altra. Anche queste sette cornici vuote, disabitate, costituiscono l'*incipit* di una poesia, *Tunisi. Giugno 2011*, collocate come sono tra il titolo e il testo lineare. Le tele mancano, non ci sono paesaggi né ritratti – né volti né nomi –, ma solo spazio desolato, orbite vuote; lo spazio alluso è certamente *altro*, dunque sì, forse possiamo legare queste mancanze non al tempo, non al *quando*, ma al *laggiù* e riconoscere in questo testo dolente – «La stiva è scura come una spina. Due dei sette sono morti» – una sciagura precisa, forse quella di Kerkennah, il naufragio di un peschereccio libico al largo di Tunisi nel giugno 2011, o forse qualsiasi altra sciagura che conduca in altro spazio, che eroda, sottragga volti e nomi.

Altrettanto chiara è anche la poesia *Spettri*, in cui la cornice vuota era comparsa per la prima volta:

Sostentati dal nulla  
 esistenti solo dove si sogna  
 fluttuanti senza sapere  
 non più concreti del vapore  
 che sale dalla teiera  
 eppure ancora capaci di sentire  
 la forma di ogni separazione  
 la precisione con cui la morte  
 ci tagliava via uno dall'altro:  
 lo spazio che faceva esponendoci  
 vuoti di luce, poi sfaldati.<sup>11</sup>

La morte è divisione: taglia via, sfalda; ciò che resta – se resta – è sogno tenue. Proprio perché taglia, separa, è tanto importante – si vedrà più avanti – l'atto del *cucire*, l'ago della memoria che riallaccia i frammenti, i ritagli. Nella poesia seguente la memoria compie una fatica improba e frustrante per opporsi alle separazioni: «Mette in fila i ricordi / loro gridano che non sono mai esistiti. / Mette in fila i nomi /

<sup>10</sup> Eadem, *La vita dei dettagli*, cit., p. 115.

<sup>11</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 13.

loro battono insieme come cucchiai di legno. / Mette in fila i visi e loro a schiera si sfaldano». <sup>12</sup> Ricordi, nomi, visi: una terna in sé colma di *pathos*, potenziato dall'anafora battente, dalla posizione forte (sono tutti in fine di verso) e dalla dinamica negativa per cui i ricordi ossimoricamente «gridano» la propria inesistenza, i suoni sono sordi come colpi di legno contro legno, i visi còlti mentre perdono i contorni e si disfano. Il nome pretenderebbe durata, ma anche questa pretesa è risibile: alla dissoluzione del corpo risponde quella del nome che, pur inciso su pietra – si legge nella prosa d'ingresso al volume –, potrà durare «per un tempo che giustamente fa sorridere i fisici, poi l'unica corrispondenza sarà l'aria», <sup>13</sup> e *Aria*, si osservi, è il titolo della prima sezione di *Salva con nome*.

La vita che si addensa in questo libro di Antonella Anedda è presa in un processo dialettico, in un legame classicamente trimembre: nome, morte, memoria. Il primo elemento, che implica l'identità e l'«essere in balia degli altri», è discusso fin dall'inizio dell'opera, e rimane problematico: è e insieme *non* è identità, potrebbe non bastare alla salvezza, né fisica, né metafisica; il secondo elemento è insanabile, è durezza piena della separazione e dell'assenza, durezza del vuoto, tanto più insostenibile quando incorniciato, esibito; il terzo, come sintesi dei primi due, induce al contempo conforto e sconforto: la memoria conserva, può lenire ma non guarire del tutto, ha necessità personale, intima, e morale, ma non è rimedio risolutivo.

La prosa che costituisce il pronaio al libro s'interroga sul significato e sul valore del nome in modo diretto: «Cos'è un nome? Nulla. Un suono che chiama un corpo, un campanello che ti aggioga». <sup>14</sup> Il nome, vincolo primario, può essere interpretato come un *richiamo pavloviano*: ci trasforma in esseri assoggettati all'abitudine indotta, all'appello irrefutabile, all'addestramento. Ci dà identità personale, e finisce per disumanizzarci. A ciò si aggiunga che può esistere una frizione tra il nome ricevuto e «il nome che siamo», e allora «il nome è una tragedia senza sangue che si consuma quotidianamente. Ci chiamano, noi rispondiamo, dobbiamo rispondere, dobbiamo voltarci a rischio della follia». <sup>15</sup> Rinominare – certo il titolo allude anche alla consuetudine di salvare *file* con nome nuovo – o rinominarsi come atto d'implosione dell'io e riappropriazione di libertà, è in primo luogo atto di coraggio tragico che innesca un'esplosione. Scaraventa e scardina: ecco il rimando a Scardanelli, uno dei nomi (il più ricorrente) con cui Hölderlin a un tratto iniziò a presentarsi e a firmare i suoi testi. Anedda, attraverso l'esempio di Hölderlin, riesce ad annodare – a *cucire* – due concetti focali, follia e pace: «Hölderlin aveva capito che nella firma Scardanelli c'erano scaglie di pace. Hölderlin corrispondeva a un nome spesso deriso. Scardanelli scardinava il passato». <sup>16</sup> Per questo, sembra – poiché il significante può farsi significato, il suono senso –, nei testi di *Salva con nome* Anedda insiste proprio sul verbo 'scardinare': una frase può ben essere «scardinata», il «sonno scardinato» è covato come «una felicità segreta». Sullo stesso verbo Anedda insiste, in forme

<sup>12</sup> Ivi, p. 14.

<sup>13</sup> Ivi, p. 7.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 7-8.

variate e reiterate, anche in un libro che all'apparenza è un *reportage*, recentissimo, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*,<sup>17</sup> di fatto un viaggio anche e soprattutto nel pensiero e nelle proprie radici geografiche e culturali. In *Isolatria*, che contribuisce ad illuminare alcuni aspetti della scrittura di Anedda, e in particolare di *Salva con nome*, si comprende il perché di alcune indicazioni meteorologiche all'inizio dei testi, e si comprende anche il legame forte tra il vento e il verbo scardinare: «Alcune parole che a volte usiamo per la meteorologia possono applicarsi agli stati d'animo: calmo, agitato, sereno. È un ammaestramento di solitudine e, attraverso il vento, di modestia. Il vento ci dice che siamo instabili, che basta una raffica a scardinarci e non siamo al centro di nulla»<sup>18</sup> (ancora il verbo scardinare...). Molte delle poesie di *Salva con nome* sono aperte da indicazioni meteorologiche accompagnate dai simboli per dare l'arco di tempo – mattino, sera o notte –, le condizioni del cielo e il tipo di vento. Sempre a proposito della forza del vento, in una poesia di *Salva con nome* in cui compare l'«avviso ai naviganti», Anedda scrive che quando soffia il maestrale, quando il vento diventa tempesta, le navi rischiano di essere strappate ai loro approdi, le sicurezze di essere sganciate, sfilate: «Il maestrale ubbidisce, sbianca i lenzuoli / prova a scucire le navi dagli ormeggi».<sup>19</sup> Ma di fronte a questo spettacolo, qui, chi guarda al sicuro dalla propria casa, dietro i vetri, «cova una felicità segreta» (quasi quella «felicità nuova» che in tutt'altro contesto, in un'urna «molle e segreta» chiude il pascoliano *Gelsomino notturno*, comunque una felicità di vita, e di «sonno scardinato»). Guardare da dietro i vetri, al sicuro, un mare battuto dal vento ricorda la saggezza e la felicità dell'epicureo che contempla dalla riva una nave tra i flutti in tempesta. L'ipotesi di lettura di questa poesia in *Salva con nome*, sempre nella dinamica tra opere diverse, può essere confermata da un altro passo di *Isolatria*, là dove viene descritto un ponente rinforzato, un vento oltre forza 7: «Vedo, da dove sono, la fatica di una barca a vela, il suo eroismo anzi, quando cerca di resistere e procedere di bolina. La guardo con lo stesso sentimento di cui scrive Lucrezio nel II libro del *De Rerum Natura*: sollevata di non essere laggiù in mare ma al riparo dietro uno dei muri del santuario, seduta su una pietra con la faccia verso il sole».<sup>20</sup>

Se l'effetto del vento è lo scompiglio e la separazione, esistono rituali laici che possono tentare di porvi rimedio, come dicevano alcune esortazioni – verosimilmente a se stessa – dell'ultima sezione della *Vita dei dettagli*: «Cuci un pezzo di stoffa, cuci un brano di lettera, cuci un'iniziale: in quel mezzo-punto non entra il vento».<sup>21</sup> Quella sezione, *Collezione perdite*, era la toccante e concreta elaborazione di un lutto compiuta per via artistica e letteraria; si trattava di un collage riprodotto in immagine

<sup>17</sup> Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma Bari, Laterza, 2013.

<sup>18</sup> Ivi, p. 4.

<sup>19</sup> Antonella Anedda, *Salva con nome*, cit., p. 76. A proposito dell'avviso ai naviganti che nella scrittura recente di Anedda diventa sempre più colmo di senso, si noti che in *Isolatria* diventa un motivo pieno di una sua concreta suggestione e apertamente ricorrente, spesso menzionato all'inizio delle giornate: «Sono le sei del mattino: ascolto l'avviso ai naviganti alla radio posata sul comodino vicino al letto. Ascolto con una specie di gioia segreta. Che i naviganti si avvisino, che una voce monotona, per non dire tetra, annunci le condizioni del mare e del vento mi ha sempre dato conforto», p. 35.

<sup>20</sup> Eadem, *Isolatria*, cit., p. 37.

<sup>21</sup> Eadem, *La vita dei dettagli*, cit., p. 167.

fotografica e accompagnato dagli atti necessari a realizzarlo: «Prendi una fotografia, taglia le parti più amate: l'ala del naso, la curva del collo. / Posale su un cartone. / Metti lo spazio tra le parti, mettili l'aria. / Gli occhi. Fai lo stesso lavoro. Allontanali, colora lo spazio (*colora il dolore*), fai concreta la separazione. / Scegli una gradazione: terra bruciata».<sup>22</sup> E poi, finalmente, «cuci». E lì, in quei gesti scanditi, si scoprivano subito e nel vivo, nell'intimo della *pietas*, tanto l'indole di una collezionista – d'isolati dettagli di vita, di volti<sup>23</sup> e di opere d'arte, ma soprattutto *di perdite* –, quanto la sua attenzione al «vento» che «scardina», alle «tracce» inseguite nelle fibre che rimangono («impronta, stoffa, calligrafia»), al «buio» terminale. *La vita dei dettagli* si chiudeva con la definizione quasi dizionariale – dal «Dizionario emotivo» – di *Perdita*: un «depossedere», un «dare per», latinamente, una «porta sul vuoto».<sup>24</sup> E se all'invecchiare appartiene «l'arte del perdere»,<sup>25</sup> pieno di significato può rivelarsi, a questo punto, rinviare al pensiero di una tra le autrici più amate da Antonella Anedda, Marina Cvetaeva che partendo da Mosca per andare a Berlino, nel 1922, scriveva: «Tutto fa crescere l'anima – soprattutto le perdite».<sup>26</sup> E le perdite hanno a che vedere ancora con lo spazio (lo *spazio*, non il tempo, che ci separa dalla morte), con lo sguardo e con lo scrivere: «correre e scrivere, come dice Haruki Murakami nel suo *L'arte di correre*, condividono disciplina, concentrazione e senso dello spazio. Correre è una lezione di passaggio, di superamento e di abbandono».<sup>27</sup> Ora, all'atto di *Cucire*, che per Antonella Anedda ha importanza tangibile, come si è visto, quasi da esorcismo, è intitolata la sezione centrale di *Salva con nome*, il suo cardine strutturale e compositivo, il luogo in cui morte e memoria vengono a confliggere, a render conto l'una all'altra. Di quella sezione è nume tutelare Louise Bourgeois, convocata in un'epigrafe perfetta tanto è compiuta e *correlativa*: «Quand'ero piccola, tutte le donne di casa maneggiavano aghi. Mi hanno sempre affascinato gli aghi, hanno un potere magico. L'ago serve a ricucire gli strappi. È una richiesta di perdono. Non è mai aggressivo, non è uno spillo». Il lavoro di cucito che intende Anedda accosta e sovrappone, perché il vento non le separi, presenze e memorie che nella sua scrittura sono dominanti, anche in qualità di fantasmi o di ombre, e necessarie come punti cardinali per collocarsi nell'esistenza, nelle sue coordinate fisiche, per abitarvi, e per vincere lo «spavento». Di nuovo ricorre alla seconda persona del verbo, all'imperativo dell'esortazione: «Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire, / dai loro il sonno di un lenzuolo di lino. / L'edera rende la notte verde. / Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci. / Servono aghi e forbici. Serve precisione»,<sup>28</sup> recita una poesia accanto alla fotografia di un paio di forbicine da cucito su una stoffa candidissima. Insita in questo lavoro meticoloso è

<sup>22</sup> Ivi, pp. 166-167.

<sup>23</sup> A proposito dell'attitudine al collezionare volti, così scrive nella prosa d'ingresso a *Salva con nome*: «In questo libro i nomi possono essere dati arbitrariamente da chi legge, possono essere associati a vecchie foto di visi che colleziono da anni e di cui non so il nome», p. 7.

<sup>24</sup> Antonella Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 177.

<sup>25</sup> Eadem, *Isolatria*, cit., p. 25.

<sup>26</sup> Marina Cvetaeva, *Le notti fiorentine*, a cura di Serena Vitale, Roma, Voland, 2011; il passo è riportato da Serena Vitale nella sua Introduzione, p. 18.

<sup>27</sup> Antonella Anedda, *Isolatria*, cit., p. 56.

<sup>28</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 63.

una sommessa e misurata richiesta (a se stessa, al suo essere nel mondo) di lentezza e precisione, e una richiesta di tempo. Ma al fondo di tutto è anche un vitale bisogno di parole (ancora a rischio di essere disperse dal vento): «Cuci una foglia vicino alle parole, cuci le parole tra loro, guarda una foglia come viene soffiata lontano. [...] Da sempre mi mancano le parole e io ne ho nostalgia. Per questo cucio, cucio, cucio». La triplice e classica iterazione finale, un presente di durata e di tenacia, risolve l'iniziale esortazione al "tu" nell'approdo a un "io" indifeso eppure ostinato. E l'immagine che è parte di questo testo inquadra due strisce di eleganti scritture unite tra loro – *appuntate* – da un ago, in una delle quali, nella grafia appena sfocata, si legge «Claudio Parmiggiani», a creare un altro rimando al mondo dell'arte che a lei è così vicino.

Immaginare l'origine dell'ago ne mostra più chiaramente il valore: chi ha inventato l'ago, scrive, «era vicino al fuoco e di colpo ha visto che l'osso più affilato (come la spina) teneva insieme la pelle. Spina e pelle. Osso. Quello che la morte smembrava poteva essere unito di nuovo». <sup>29</sup> Si addensano qui alcuni nuclei focali, costitutivi della poesia di Anedda. Accanto alla nudità essenziale esposta dalla morte – l'osso –, c'è il fuoco che, pur distruttore, è calore e luce di quotidianità, di cose umili e indispensabili; e c'è poi la contiguità sensibile delle pelli, la possibilità di ricucire i lembi che la morte slabbra.

Anche l'abitudine di un gioco d'infanzia – cucire foglie di castagno «per farne corone» e sognare di «fare vestiti completamente verdi appena rigati di nero dalle spine dei ricci» – è correlativo allegorico di fragilità che di nuovo oppone il vento al cucire: quelle corone, pur «perfette», con una folata di vento «si decomponivano volando a caso nel castagneto». <sup>30</sup> Se invece i ricordi possono resistere è perché vengono cuciti sui lini delle lenzuola, sulle federe, su tutta la biancheria casalinga che significa amorosa cura. In questa sezione centrale, *Cucire*, si moltiplicano stoffe domestiche dedicate al sonno, stoffe antiche e premurose, si direbbe, connesse a pacati gesti di cura e di esattezza: «da questa sedia cuce / una federa che un lembo tocchi l'altro e due orecchie di lino / unite a perfezione». <sup>31</sup> All'economia di questi gesti del lutto, che hanno funzione rituale e protettiva, che cercano di togliere «la spina del tormento», risponde una sorvegliatissima economia dello stile. *Salva con nome* mantiene uno stile affilato, dolente e crudo, mai impudico: la materia linguistica non eccede, non vuol essere rigogliosa, e non cerca marche d'espressionismo pur fronteggiando temi colmi di *pathos* come identità, morte e memoria. La scrittura non mira ad essere sorprendente e non corteggia la letterarietà: ha una piana, rispettosa evidenza oggettuale. Ha un riconoscibile e fermo tratto di garbo anche quando specchia baratri d'inquietudine. Se di un carattere precipuo, per *Salva con nome*, si volesse parlare, bisognerebbe sottolinearne la frugalità di immagini, la rinuncia agli effetti, alla ricercatezza di sintagmi inusuali, in virtù di una poetica della modestia e del rigore, della *riduzione*. Certo ricorrono alcuni accorgimenti retorici come anafore e metafore, va da sé, o come l'*incrementum* nella

<sup>29</sup> Ivi, p. 64.

<sup>30</sup> Ibidem.

<sup>31</sup> Ivi, p. 66.

forma della *correctio* – «Non un rubino ma un'ecchimosi viola»,<sup>32</sup> «non piombo ma aria sul fiume»,<sup>33</sup> «non il fango ma l'indistinzione»<sup>34</sup> – già ricorrente in *Residenze invernali*<sup>35</sup> e in *Notti di pace occidentale*,<sup>36</sup> modulo che «è un'ulteriore figura di intensificazione tragica, di fatto una *climax*»<sup>37</sup> e che forse le deriva – ha notato Andrea Afribo – dell'amata Marina Cvetaeva o da Milo De Angelis. Ma l'asciuttezza dei testi, consona all'economia gestuale dell'elaborazione di dolori privati e storici, la dominante materica di questi testi, percettiva, tangibile – «chiedi al tatto quando la stanza è buia»<sup>38</sup> –, i loro nitidi tratti di essenzialità ricordano anche certe sobrie e tese soluzioni dell'Achmatova: la frequenza della paratassi, la rigorosa parsimonia dei nessi esplicativi, una diffusa tendenza all'ellissi e alla resa oggettivante delle emozioni e dei sentimenti: «una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci». Al procedere del tempo, ai cicli biologici – la maturazione di un frutto, lo *spazio* che percorre cadendo giù – può essere offerto un atto avversativo – «ma» – nel cucire. L'ago qui non è metaforico ma concreto, può avere con la penna un rapporto ambiguo, non risolutivo (protegge di più, forse, o ha più sollecita verità di gesto il cucire che lo scrivere?). La vita (esperienza e ricordo) per non dissiparsi del tutto ha bisogno di essere tenuta insieme materialmente, anche se ciò che riunisce e serba può pungere a morte, e dunque «cuce» le orecchie delle federe e intanto lucidamente avverte, dal di fuori, alla terza persona: «Guarda come sconfini l'amore mentre scrive / come il difetto la sconforti aggrovigliando i fili nel cestino / perché peccato la penna non è un ago / che naviga nel sangue fino al cuore».<sup>39</sup>

Se il centro del libro ruota intorno all'ago della memoria, l'inizio e la fine di *Salva con nome* si rispondono in una sottile *Ringkomposition* sui temi dell'identità e della morte. La prosa d'avvio, il pronao, riflette su nome/identità e il primo testo, dal titolo *Senza nome. Sartiglia*, ha come protagonista «su Componidori», un uomo che guida un gruppo di cavalieri al galoppo nel tradizionale carnevale di Oristano; su Componidori indossa sul viso

una maschera di legno senza nessuna caratteristica: liscia, bianca, androgina. È una maschera che annulla l'identità del singolo e non ha espressione. Almeno fino a pochissimo tempo fa, lo stesso nome della persona che avrebbe rivestito il ruolo del Componidori era segreto. Il Componidori dunque non ha sesso, non ha età, non ha nome. [...]

La vestizione si svolge nel più assoluto silenzio. Una volta finita, il corpo del Componidori non può più toccare terra. Sale a cavallo direttamente da un tavolo che è quasi un altare [...].

Vivrà come in sogno diventando tutti gli uomini e le donne che è stato e i cui nomi si confondono fino a esser perduti.<sup>40</sup>

<sup>32</sup> Ivi, p. 73.

<sup>33</sup> Ivi, p. 104.

<sup>34</sup> Ivi, p. 113.

<sup>35</sup> Antonella Anedda, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992.

<sup>36</sup> Eadem, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999.

<sup>37</sup> Andrea Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, p. 192.

<sup>38</sup> Antonella Anedda, *Salva con nome*, cit., p. 77.

<sup>39</sup> Ivi, p. 66.

<sup>40</sup> Ivi, p. 11.



La prosa che chiude *Salva con nome* e che ne costituisce l'apice morale ed emotivo è *Visi. Collages. Isola della Maddalena*, descrizione di un montaggio di ex voto nella piccola chiesa della Trinità, fotografie con preghiere, invocazioni e nomi senza cognomi, un'intera parete di volti posta da Anedda in corto circuito con un altro oggetto memoriale e sacro, «il grande vetro – quasi un quadro – che conserva le ossa degli 800 martiri in una cappella della cattedrale di Otranto».<sup>41</sup> A rendere esatta la connessione tra i due luoghi/oggetti è il ricordo di antiche usanze sepolcrali, quando le ossa dei morti finivano per confondersi tutte insieme, a dire «quanto puerilmente siamo attaccati ai nostri nomi».<sup>42</sup> Se mai dopo la morte “soluzione” potesse darsi, imperfetta, certo, ma a suo modo pacificante, sarebbe la separazione tra corpi e nomi, la rinuncia (per certi versi antifoscoliana, si direbbe, piuttosto napoleonica) al riconoscimento individuale: «a differenza della tomba l'ossario dice la verità e forse basterebbero degli elenchi di nomi non diversamente dagli elenchi dei caduti in guerra, cosa che tutti gli esser umani, in realtà, sono».<sup>43</sup> Nella circolarità di *Salva con nome*, il «grande vetro» della cattedrale di Otranto, estremo nel non avere alcun elenco di nomi, esibisce come un'installazione la mescolanza di tibie e crani di cui non potremo più riconoscere le identità, «resti collocati in alto e di cui non sappiamo né il sesso né l'età né il nome».<sup>44</sup> Esattamente come, ad apertura di libro, «non ha sesso, non ha età, non ha nome» su Componidori nella sua gara antica e rituale, figura mascherata che può essere indistintamente tutti i perduti.

---

<sup>41</sup> Ivi, p. 117.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Antonella Anedda, *Isolatria*, cit., p. 116.

<sup>44</sup> Eadem, *Salva con nome*, cit., p. 117.

Eiléan Ní Chuilleanáin

Four poems from *Salva con nome*:  
on translating Antonella Anedda

The joy of translation is also its frustration. The joy of handling language, with its seemingly infinite resources, becomes the challenge and then often the failure to find a match between two particular languages. Beyond that, in reading a collection of poetry, one is aware of being on the watch for translatable poems, for expressions which suggest a possible equivalent in one's mother tongue. To select, and especially from a collection which is tightly constructed and mysterious such as Antonella Anedda's *Salva con nome*, is necessarily to distort. To translate the whole book would be exciting, but one would have to face the possibility of an uneven result, as some poems, even those which seem perfectly clear in Italian, resist reincarnation in English. For example. In Italian a word like 'palazzo' conveys a whole spread of meanings, material, social, historical and cultural. Only the context can make the particular usage clear, but the translator of poetry cannot add such information or annotation to her version. I abandoned work on at least one poem because of such considerations. Again, a term which, descending from Latin, is quite natural in the original, can sound pompous in English.

Also, the reticence and revelation of gender rules can greatly complicate the translator's task; thus in referring to the person described as 'il poeta' with feminine pronouns I was certainly taking a liberty, justifiable only by my own judgement and the memory of encountering the real Antonella, with her bright red hair. On the other hand while I knew that the gender of 'persona' was merely grammatical, I was happy to convey the feminine presence which the two elements, 'l'una' ... 'l'altra' had placed in the last line of a beautiful poem, by making the last word in English 'her'.

As suggested above, I am very aware that I have taken these poems out of their context, from their place in a collection which begins by emphasising the absence of one kind of context, that supplied by a name. The use of certain impersonal constructions in the poems may reflect this choice, and English is not hospitable to such forms, so they have occasionally been lost. The reader of individual poems will not be aware that themes such as the use of needles are reinforced in the collection by repetition (and that the barometer needle may be responding to the needle used for sewing). Words like 'Cardi' (the thistle anciently used for carding wool) or even 'lutto' (mourning) or 'forma' (shape, but it can mean a dressmaker's 'dress form'), occur in poems I have not succeeded in including, and they also reflect a concern with the processes and the meanings of clothworking and sewing. What I hope, after this brief interaction with Anedda's poems, is first that some English-speaking readers will enjoy them. Beyond that, I hope for myself to develop strategies to convey more of her mysteries in future translations of other poems.

*I have always been glad to work with others on translations, even from languages which I know fairly well. In this case I am grateful to my husband Macdara Woods, and to my brother Cormac Ó Cuilleanáin, for their assistance.*

*Quattro poesie da Salva con nome: tradurre Antonella Anedda\**

La gioia della traduzione è anche la sua frustrazione. La gioia di maneggiare il linguaggio, con le sue infinite risorse, diventa la sfida, spesso il fallimento, a trovare la corrispondenza tra due lingue. Inoltre, nell'affrontare una raccolta di poesie, chi traduce è consapevole di dovere stare sempre all'erta alla ricerca di poesie traducibili, di espressioni che suggeriscano un possibile equivalente nella propria madre-lingua. Scegliere poesie –specialmente da una raccolta saldamente strutturata e misteriosa come *Salva con nome* di Antonella Anedda – significa necessariamente distorcere. Tradurre l'intero libro sarebbe di sicuro emozionante, ma il traduttore dovrebbe essere preparato all'eventualità di ottenere un risultato discontinuo, perché alcune poesie – anche quelle che appaiono perfettamente chiare in italiano – resistono alla reincarnazione in lingua inglese. Per esempio, in italiano una parola come 'palazzo' veicola un ampio spettro di significati materiali, storici, sociali e culturali. Solo il contesto può rendere chiaro l'uso della parola, ma chi traduce poesia non può aggiungere informazioni o note alla propria versione. Io stessa ho abbandonato la traduzione di almeno in una poesia, sulla base di queste considerazioni. E ancora, un termine che, provenendo dal latino, è del tutto naturale nell'originale può risultare pomposo in inglese. Inoltre la reticenza e la rivelazione delle regole di genere possono complicare enormemente il compito del traduttore: così, nel riferirmi alla persona descritta come «il poeta» ricorrendo ai pronomi femminili, mi sono presa una certa libertà giustificabile solo in virtù del mio giudizio e della mia memoria dell'incontro con la vera Antonella, dai luminosi capelli rossi. D'altro canto, pur essendo perfettamente consapevole che il genere della 'persona' era meramente grammaticale, sono stata felice di trasmettere la presenza femminile che i due elementi "l'una" e "l'altra" avevano collocato nell'ultimo verso di una splendida poesia, rendendone in inglese l'ultima parola con «her».

Come accennavo sopra, sono pienamente consapevole di avere tratto le poesie qui selezionate fuori dal loro contesto, dal loro luogo in una raccolta che comincia proprio enfatizzando l'assenza di un determinato tipo di contesto, quello fornito da un nome. L'uso di alcune costruzioni impersonali nelle poesie potrebbe riflettere questa scelta, ma l'inglese non è sempre in grado di accoglierle e così, a volte, sono andate perdute. A chiunque legga le poesie in ordine sparso sfuggirà il fatto che temi come quello dell'uso dell'ago sono rafforzati nella raccolta grazie al ricorso alla ripetizione (e che l'ago del barometro possa avere una corrispondenza con l'ago da cucito). Parole come 'cardi' (il cardo (*thistle*) usato anticamente per cardare la lana) o anche 'lutto' (*mourning*) o 'forma' (*shape*, ma può voler indicare anche il 'modello' del sarto),

---

\* Traduzione di Giuliana Adamo. Ringrazio Francesca Benocci per i suggerimenti traduttori.

occorrono in poesie che non sono riuscite ad includere nella mia selezione e riflettono un forte interesse per il processo e il significato del tessere e del cucire. Quello che, spero – in seguito a questa breve interazione con la poesia di Antonella Anedda – è, prima di tutto, che qualche lettore madre-lingua inglese possa apprezzarle.

E, inoltre, spero, di riuscire a sviluppare ulteriori strategie per potere esprimere di più dei suoi misteri in future traduzioni di altre sue poesie.

*Sono sempre stata felice di lavorare insieme ad altri sulle traduzioni, anche da lingue che conosco piuttosto bene. In questo caso sono grata a mio marito Macdara Woods e a mio fratello Cormac Ó Cuilleanáin, per il loro aiuto.*

Eiléan Ní Chuilleanáin

Traduzione di quattro poesie dalla sezione *Cucire (Sewing)*, dalla raccolta *Salva con nome* (Mondadori, Milano, 2012) di Antonella Anedda

1) La prima poesia della sezione, senza titolo (p. 63):

Cuci una federa per ogni ricordo, mettili a dormire,  
dai loro il sonno di un lenzuolo di lino.  
L'edera rende la notte verde.  
Una mela cade sull'erba ma tu imbastisci e cuci.  
Servono aghi e forbici. Serve precisione.

Sew a pillow-case for each memory, put them to sleep,  
give them the drowsiness of a linen sheet.  
Ivy turns the night green.  
An apple falls on the grass but you tack and sew.  
You need needles and scissors. You need to get it right.

2) *Stanza 22* (p. 67)

L'albergo risuona di sospiri tristi  
le stanze s'incrostano di buio.  
Notti così comportano un'abitudine a cadere.  
Dormendo il poeta si offusca  
muove i piedi nel vuoto  
il nero è un mare di spine.  
Sogna una creatura che annega,  
batte i pugni sull'acqua sente il suo sale in gola.  
Prova a rovesciare quel destino,  
prende quel corpo tra le braccia.  
Affonda e grida.

*Adesso i poeti sono in due  
bisbigliano sotto una lampada gialla  
sono ombre vecchie  
affaticate da tutto quel lavoro nei sogni.*

*Room 22*

The hotel echoes with despondent sighs

the rooms are coated in darkness.  
Nights like this mean getting used to falling.  
Asleep the poet is confused,  
moves her feet in empty air  
the dark is a sea of thorns.  
She dreams of a creature drowning  
beating fists on the water feels the salt in her throat.  
She tries to reverse that fate,  
takes that body in her arms.  
She sinks and shrieks.

*Now there are two poets  
they whisper under a yellow lamp  
they are ancient shadows  
weary from all that labour in their dreams.*

3) *Informazioni interne* (p. 77)

Chiedi al tatto, quando la stanza è buia.  
Vai verso la mela sul comodino,  
è tonda, liscia, usuale come crediamo debba essere la Terra.  
Se tremi, come tremi e non è inverno, tocca la parete di legno.  
In quei tronchi fissati contro il muro la realtà scaccia l'incubo.  
Accendi la luce, penserai di esistere mentre la luna ruota.

*Home news*

Explore by touch, when the room is dark.  
Go towards the apple on the bedside table,  
it is round, smooth, habitual as we think the Earth must be.  
If you shiver, and you shiver though it's not winter, touch the wood panelling.  
In those bits of trees fixed against the wall reality drives out nightmare.  
Switch on the light, you will feel you exist as long as the moon spins its wheel.

4) *Informazioni interne*  
(*Evoluzione*) (p. 78)

Oggi non è difficile capire da dove viene il male:  
*Neve tutta la notte, minima meno 10.*  
*Un uomo muore assiderato.*

Ora oltre il vetro osserva tre persone, una famiglia forse,  
un gruppo minimo nel gelo di stasera. (Temperature a picco,  
l'ago schiarito da una luce boreale.)  
Segui la loro evoluzione  
in cui qualcuno muore e gli altri avanzano a fatica.  
Creature senza creatore in cammino da ere  
fino al gesto in cui una, toccando l'altra, la consola.

*Home news*  
*(Evolution)*

Today it's not hard to guess where evil comes from:  
*Snowing all night, lows of minus 10.*  
*A man frozen to death.*

Now through the glass watch three people, perhaps a family,  
a minimal group this frozen evening. (Temperatures plunging,  
the needle lit up by a polar light.)  
Follow how they develop,  
how one dies and the others with difficulty move on.  
Creatures without a creator travelling through long ages  
until the gesture when one, touching the other, consoles her.

Florinda Fusco

## Antonella Anedda: tra visionarietà e impegno

In questo saggio proveremo ad inabissarci in *Notti di pace occidentale*<sup>1</sup> di Antonella Anedda, lavoro poetico pubblicato nel 2001. Ci soffermeremo in particolare sul poemetto eponimo, scritto tra il 1993 e il 1999, che appare all'interno del libro e che dà quindi nome all'intera raccolta.

*Notti di pace occidentale* è un viaggio nel buio, dove il buio, l'oscurità si dà come possibilità di vedere. L'oscurità è il luogo che può accogliere la visione. Se da un lato il buio ostacola la percezione sensoriale della vista, dall'altro potenzia la visione mentale: ovvero permette agli occhi della mente di vedere. Nello spazio della mente, come dice la stessa Anedda all'interno del poemetto, si «dà forma al buio». Il buio assume dunque una sua forma: si forgia la visione.

Leggiamo l'*incipit* del poemetto: «Vedo dal buio/ come dal più radioso dei balconi./ Il corpo è la scure: si abbatte sulla luce/ scostandola in silenzio/fino al varco più nudo – al nero/di un tempo che compone/ nello spazio battuto dai miei piedi/ una terra lentissima/ – promessa».

Nel testo appena citato e in tutta la prima parte del poemetto, in una dimensione metapoetica, l'autrice delinea il processo di formazione della visione quale germoglio stesso della parola poetica: processo che avviene quando la parola poetica è ancora muta e non ha preso corpo.

Parallelamente alla visione, nella vita della mente, sgorga il ritmo. Visione e ritmo sono i due antecedenti della parola poetica. Il ritmo è, come abbiamo appena letto, «battuto dai [...] piedi». Il ritmo è il ritmo del corpo: delle pulsazioni interne, ma anche dei movimenti esterni del corpo. Il ritmo del corpo si trasforma in ritmo della visione, ovvero in ritmo che scandisce la visione stessa. Il ritmo è il vero principio motore della macchina poetica; è «un tempo che compone/nello spazio battuto dai miei piedi/una terra lentissima».

Non esiste una visione senza spazio. La visione è per sua natura spaziale: la coordinata prima ed essenziale della visione è lo spazio. Con la visione si viene a creare ciò che Vygostkij definisce la *spazializzazione della temporalità* e che noi, riferendoci a questo testo poetico dell'Anedda, possiamo definire come la *spazializzazione del linguaggio*. Il linguaggio è *in funzione* della visione: è tutto teso a comporre la visione e, dunque, a creare lo spazio della visione stessa. E ogni elemento linguistico è subordinato alla *compositio* della visione, ovvero ad una *compositio* spaziale. Lo spazio della visione, con la sua propria sintassi e con le sue proprie leggi interne, in questo poemetto dell'Anedda, è spazio che dà avvio ad un *continuum* dinamico di conoscenza.

*Notti di pace occidentale* apre uno squarcio sulla vita della mente. Come scrive Resnais: «C'è la vita mentale [...]; filmare quello che succede nella testa non è soggettivismo, è altro realismo». Nella poesia dell'Anedda si può parlare appunto di un

<sup>1</sup> Antonella Anedda, *Notti di pace occidentale*, Donzelli Editore, Roma, 2001.



*realismo mentale*, ovvero di fedeltà al dettaglio della visione mentale. Le visioni che iniziano ad abitare la mente dell'autrice sono visioni di morti. Non sono "i suoi morti", ovvero persone care o persone che l'autrice ha conosciuto in vita, ma al contrario sono «morti sconosciuti». Le figure della visione sono figure lontane, distanti dall'autrice: potremmo dire, doppiamente lontane, perché «morte» e perché «sconosciute»<sup>2</sup>. La prospettiva utilizzata è proprio la distanza, distanza irraggiungibile tra l'autrice e i soggetti della visione. I soggetti non sono solo «morti sconosciuti», ma sono altresì «anonimi». Non hanno nomi, non hanno identità definite. L'identità di ognuno sconfina in quella degli altri. Le figure si sovrappongono e si confondono. La visione si fa abisso indeterminato. In questa voragine della mente volano cartigli di nomi a cui non corrispondono volti, ritratti a cui non corrispondono nomi, biografie a cui mancano nomi, identità. Ed è proprio dinnanzi a questi frammenti di visione che hanno come oggetto «ignoti» che la voce poetica, o come si dice nel testo «il verbo», trova una sua ragione, trova il fiato, il soffio per dire, per nominare. Dinnanzi a questo abisso visionario, forgiato dalla mente, la parola poetica spinge, è pronta a nascere. La visione sta per trasformarsi in parola poetica. L'immagine mentale col suo codice prelinguistico, presimbolico e pulsionale sta per essere tradotta in codice linguistico. Ma come usare la parola? L'autrice afferma: «Non volevo nomi per morti sconosciuti/eppure volevo che esistessero/ volevo che una *lingua anonima* – la mia – / parlasse di molte morti anonime»<sup>3</sup>. Dinnanzi ai volti anonimi delle sue visioni, l'autrice non riesce a parlare in prima persona, ma sceglie di farsi un *io anonimo*. Fa del suo io un *io altro*, lontano, distante, irraggiungibile come quello dei «morti sconosciuti». Si fa lei stessa *sconosciuta* tra gli *sconosciuti*. E la visione, svuotata della voce dell'io autoriale, è come oggettivata.

La visione, in *Notti di pace occidentale*, nasce come relazione vita della mente-vita della realtà. La vita della mente si nutre di conoscenza del reale. La mente elabora, disfa e ricompono la realtà stessa nella sua essenza all'interno della visione.

L'autrice così come sente necessario fare di sé un «io lontano», in egual modo sceglie un luogo lontano da cui scrutare il mondo. Nel poemetto l'Anedda afferma: «Non ci sono che luoghi, quelli di un'isola/ da cui scrutare il Continente». E a proposito della stesura del poemetto spiega: «solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – la Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente».

La vita che vede scorrere dinnanzi a sé, la vita che osserva da lontano e che cerca di "capire", le si presenta come un'inarrestabile vita di guerra: come un'inesauribile lotta politica, economica, culturale e sociale. La guerra è la legge che domina il piano della realtà. È questo il grande motivo dell'intero poemetto. Ciò a cui noi diamo il nome di «pace», dice l'autrice, è solo una «tregua» tra una guerra appena finita ed un'altra che sta per iniziare. Leggiamo a tal proposito: «Ciò che chiamiamo pace/ ha solo il breve sollievo della tregua». Il titolo con cui il poemetto stesso è apparso precedentemente in rivista (in «Poesia» di Crocetti nel '99) è, infatti, significativamente *Versi per una tregua*, cambiato successivamente col titolo dal tono ironico *Notti di pace occidentale*.

<sup>2</sup> Il corsivo indica un cambiamento da noi apportato all'originale dal maschile plurale al femminile plurale per motivi di concordanza.

<sup>3</sup> Il corsivo è nostro.

Il silenzio dell'Occidente non è calma, né pace, dice l'autrice, ma è occultamento di una realtà tragica. Sotto questo silenzio serpeggia in modo inesorabile la paura.

Leggiamo a tal proposito: «Da molto la città non brucia/ le rovine affiorano pulite nei cespugli./ Eppure tanto silenzio/ a stento lo chiameresti pace/ invano cercheresti di capire l'enigma di ogni tregua/ quel campo di sollievo venato di timore».

Allo sguardo dell'autrice, l'Europa appare come un territorio in «tregua» circondato da guerre. Il poemetto è scritto tra il '93 e il '99 e dunque nel pieno degli anni Novanta, anni attraversati da una moltitudine di conflitti (dalla Guerra del Golfo al conflitto del Kosovo, alla guerra civile in Mozambico, alla guerra in Sudan, in Ruanda, nell'ex Jugoslavia, in Algeria, in Congo ecc.). Si pensi solo che i morti in guerra tra l'ultimo decennio del Novecento (ovvero gli anni in questione nel poemetto) e il primo decennio del XXI secolo sono stati circa 6 milioni. Per comprendere quanto il discorso dell'Anedda sia tuttora attuale occorrerebbe far riferimento altresì alle guerre in corso nel 2013: in Libia, Nigeria, Repubblica Centrafricana, Repubblica democratica del Congo, Somalia, Afghanistan, Birmania, Pakistan, Cecenia, Siria, Yemen, Iraq, Israele, Turchia ecc.

È questa per l'Anedda una realtà in cui nessuno è salvo e in cui nessuno si può salvare. Gli individui sociali non sono in grado di salvarsi perché non sono padroni del proprio destino. La vita politica, sociale e culturale che emerge dal poemetto è una vita controllata e manovrata da composite macchine di potere che vogliono la guerra. A tal proposito mi viene in mente un'opera vista l'anno scorso al *Palais de Tokyo* di Parigi, spazio espositivo di arte contemporanea, l'opera di un gruppo di giovani artisti e chimici francesi che si sono uniti per creare un'esemplare di macchina di potere sociale: hanno costruito una grande teca, contenente una moltitudine di formiche, strutturata internamente con numerosi cunicoli, gallerie, ponti, salite e discese. Hanno studiato come guidare dall'alto i percorsi delle formiche, direzionando le formiche dove essi intendevano che queste andassero. Attraverso congegni automatici che creavano movimento negli spazi interni e attraverso altri espedienti come luci, odori, rumori, sapori riuscivano effettivamente ad influenzare la direzione dei flussi delle formiche. In *Notti di pace occidentale* emerge un'immagine simile di macchina di potere che manipola la coscienza sociale, intrappola gli individui e li direziona, conducendoli al conflitto per interessi finanziari.

Ecco che arriviamo ad un altro nodo del poemetto: decidere di direzionare i soggetti sociali verso la guerra da parte delle istituzioni significa in realtà *decidere* che la vita dei singoli individui sia irrilevante. È questo uno degli aspetti più tragici e atroci insieme che attraversa l'intero poemetto. Leggiamo a tal proposito: «Leggo – e di nuovo la realtà mi abbaglia – / in questo soltanto resto giovane/ impotente a dire le cifre di ogni morte/ma lenta troppo lenta/ vecchia abbastanza da sapere/ come la storia le arrotondi a zero». Delle singole vite dei morti in guerra cosa rimane? Come si dice nel testo rimangono soltanto «gli elenchi dei caduti» che si trovano «inchiodati nei boschi». Di questa strage continua, di questi stermini sovrapposti, per le istituzioni e per la storia ufficiale, rimane solo un elenco di nomi: nomi senza volto, senza corpo, senza identità, senza anima. Ecco chi sono i «morti sconosciuti» nominati all'inizio del poemetto.

Si dà avvio in *Notti di pace occidentale* ad un vero e proprio *epos* della contemporaneità in cui visione e realtà si sovrappongono. È un *epos* visionario che ha come soggetti soldati, feriti, vinti, è un *epos* in cui vivi e morti si confondono tra loro. Leggiamo a tal proposito: «Cosa rende cimitero il cimitero di una città bombardata./Quale contrasto tra i vivi e i morti, che vento/ e luce di memoria [...]». Non vi è differenza tra vivi e morti perché anche i sopravvissuti che continuano a vivere nell'orrore e nel dolore sono diventati *morti in vita*. Tutti gli individui sociali in terra di guerra sono per l'autrice «resi uguali dal fuoco».

L'*epos* della contemporaneità è un *epos* di nuovi innumerevoli conflitti, di nuovi razzismi e anche di nuove forme di guerra. Adesso, per esempio, si può anche “colpire da lontano”, senza aver mai negli occhi lo sguardo delle vittime<sup>4</sup>: si può uccidere divorando risorse o distruggendo l'ambiente di altri paesi. È l'*epos* dell'orrore, dell'odio, della violenza quotidiana dell'economia e delle armi subita dalla gente comune. Leggiamo dal testo: «posso ancora vedere la traccia di quell'odio./ Incupiscono gli aghi di pino sulla terra/ rossi e morti/ pestati sotto il vento». Solo a tratti vi sono dei primi piani come quello su una «stretta del viso nell'orrore». La vita è scandita da allarmi e da urla di terrore: «È vero, l'allarme si alza dalle stelle/ l'argento non ha luce sul barbaro grido di terrore [...]». Si dimentica la luce, il «conforto» della luce, il «calore del giorno», la luce di una «stella»: ci si abitua a convivere col buio e con l'orrore. In una terra dominata dalla guerra come questa anche il sogno è sogno di oscurità, è sogno di morte. Altresì nella dimensione onirica non si può sfuggire né al buio né al senso di morte.

Continuando a leggere: «Tutto si perde/tutto viene scagliato lontano./ Il mondo si trasforma in polvere/ in quella sabbia che i condannati vedono/ prima di colpirla con la nuca//. Di nuovo convogli a oriente, tronchi/ che spezzano le ruote sui confini/ di nuovo gente in fila/con sassi nelle tasche contro il vento.//Semplici tonfi, grida/ come un'alba di caccia/ e inchiodati nei boschi/ gli elenchi dei caduti». Il mondo intero, l'umanità intera si sta polverizzando nell'inesorabile procedere della storia. Mutuando un'espressione di Hannah Arendt: «accade ciò che non deve accadere».<sup>5</sup> E dinnanzi a questa polverizzazione, lo sguardo dell'Occidente rimane indifferente. Leggiamo a tal proposito dal poemetto: «Né ardenti né freddi. Fermi davanti alle vetrine con il grosso/ cinghiale dagli occhi socchiusi e la carta dei giornali con le/ foto dei morti sulle uova». Si apre nel testo una grande autocritica all'Occidente, ovvero all'impassibilità della società occidentale nei confronti delle guerre che lo circondano. È questo un nodo concettuale centrale di questo lavoro poetico: la costante rimozione del tragico che avviene in Occidente. La rimozione delle tragedie presenti e passate, di tutti gli orrori che hanno segnato il Novecento, svuota la memoria storica e occultata la conoscenza. E senza memoria la realtà non può essere capita, non può essere compresa e certamente non può essere cambiata<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, La Camera Verde, Roma, 2008.

<sup>5</sup> Il corsivo è nostro e pone in evidenza il cambiamento temporale dei verbi da noi attuato rispetto all'originale in cui la Arendt utilizzava il passato remoto.

<sup>6</sup> Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, cit.

In questo *epos* di guerra che lentamente si snoda nel poemetto tra convogli, allarmi, recinti, bombardamenti e urla s'intersecano schegge indefinite di vita privata e quotidiana. D'improvviso nel testo appare una donna. Chi è? Come è nominata? È definita come «non diversa da una donna qualsiasi». Anche questa, come i morti presentati all'inizio, è una donna ignota. È una figura dall'identità indefinita. La donna è descritta come stanca mentre corre verso un rifugio, proteggendosi la testa. In realtà la donna si protegge la testa da un qualcosa di non definito, un qualcosa che potrebbe essere pioggia, ma allo stesso tempo potrebbe essere il fuoco della guerra. Si susseguono diversi primi piani: una mano che sfiora il muro, una candela accesa per un attimo, spine di terra che bruciano i talloni, volti distratti. Di chi è questa mano? In che casa è accesa la candela? Si tratta di una mano qualsiasi? Di una candela qualsiasi? E di chi sono i talloni che bruciano o i volti distratti? Questi frammenti di corpo, di oggetti e di gesti di *ignoti* sono definiti dall'autrice come *dettagli quotidiani* che appaiono a tratti tra una violenza e l'altra. Sono come interstizi spaziali e temporali. Sono frammenti di realtà incastrati tra la lotta del prima e quella del dopo o, per usare le parole dell'autrice, tra «il peso del prima/ e il precipitare del dopo». È di questi dettagli apparentemente insignificanti che la voce poetica avverte la necessità di «dire». Si tratta di dettagli di uno spazio-tempo fugace che conferiscono significato all'esistenza, significato continuamente oscurato dall'insensato orrore della guerra. È da questi frammenti quotidiani che irrompe un'irrefrenabile moto di vita e un'inesorabile volontà di vita che si oppongono alla macchina socio-politica della morte.

Si legge nel poemetto: «non c'è salvezza nell'attardarsi di un millennio». E l'Anedda aggiunge: «noi non siamo salvi/ noi non salviamo/ se non con un coraggio obliquo/con un gesto/ di minima luce». Gestì sociali e politici clamorosi per salvare se stessi e gli altri non sembrano più possibili. Ma vi è una possibilità di salvezza per l'essere umano che non appartiene al tessuto sociale, bensì all'individualità: una salvezza che risiede in piccoli gesti individuali, gesti quotidiani semplici e minimi di bene, come gesti di rispetto, di cura o di considerazione dell'altro. Sono gesti come questi che hanno un alone luminoso, che sprigionano dei singoli raggi che si rifrangono fugacemente sul reale. Se non possiamo incidere sul *tutto*, a causa della distanza dei poteri e della loro intangibilità, possiamo incidere sul nostro singolo ambito di vita, ovvero su quello che dipende dalla nostra singola responsabilità e volontà<sup>7</sup>. Leggiamo da un testo incluso nella raccolta *Notti di pace occidentale*, ma esterno al poemetto eponimo: «Cerca tra le cose che ami quale morirà per prima/ combatti nonostante il tremore». L'autrice non sceglie dunque la resa, la rassegnazione: nonostante la paura sceglie di combattere. Arrivo ad un punto centrale di questo discorso: *Notti di pace occidentale* è un esempio di poesia civile contemporanea di alto profilo, in cui l'impegno civile non è proposto con arroganza, ma al contrario prende corpo tenuemente insieme al formarsi delle parole, al nascere dei suoni e dei ritmi. Ed è proprio da qui che scaturisce la potenza del poemetto: una potenza che nasce dall'incastro tra grazia del tono del racconto e atrocità del fatto raccontato. Il testo da un lato si fa sferzante critica ad un dominio culturale

<sup>7</sup> Cfr. Giuliano Mesa, *Al giorno d'oggi. Sulla rassegnazione*, cit.

propagandistico-ipnotizzante e deresponsabilizzante che, imperniato sullo sviluppo economico, occulta le tragedie e, d'altra parte, si scaglia contro l'atteggiamento occidentale di egoismo accumulante, di silenzio e di rassegnazione del singolo individuo che (citando uno dei grandi poeti contemporanei che può essere considerato come iniziatore di una nuova ondata di poesia etica e politica, ovvero Giuliano Mesa) «osserva il naufragio finché diventerà probabilmente egli stesso naufrago».

Lo stesso spazio di meditazione sul linguaggio che si apre nel testo è spazio d'impegno etico e civile. In una realtà di guerra, anche il linguaggio, spiega l'Anedda, è linguaggio di guerra. Nella nostra società il discorso stesso è guerra. La guerra è assorbita dalle parole stesse. La parola si fa arma, si fa "parola contro" e mai "parola verso" qualcosa o qualcuno. Ci si trova dinnanzi ad una vera e propria «umiliazione di un linguaggio». Quella stessa parola che l'autrice supposeva essere forte, ampia, slanciata verso la conoscenza delle cose, ora è vista come logorata, disseccata. Leggiamo a tal proposito: «Pensavo la parola più ampia/ così forte da scuotere il cespuglio di ogni suono/ la sentivo veloce nella gola: uno slancio/che avrebbe riconosciuto nelle cose/ una sapienza priva di fulgore». Leggiamo ancora all'interno della raccolta *Notti di pace occidentale*, in un testo esterno al poemetto eponimo (si tratta di un testo dedicato alla morte di Amelia Rosselli scomparsa l'11 febbraio del 1996): «Non ho voce, Né canto/ma una lingua intrecciata di paglia/una lingua di corda e sale nel pugno chiuso», una lingua che si muove «dal buio al buio/ per chi resta/per chi ruota».

Lo scrivere diventa arduo. L'autrice è riluttante proprio perché sa di dover attingere a quella stessa lingua che si fa quotidianamente gesto violento e che ha perso innocenza. Leggiamo a tal proposito: «Non esiste innocenza in questa lingua/ascolta come si spezzano i discorsi/come anche qui sia guerra/ diversa guerra/ ma guerra-in un tempo assetato.//Per questo scrivo con riluttanza/con pochi sterpi di frase/stretti a una lingua usuale». Nonostante la riluttanza della scrittrice di fronte al linguaggio, la poesia sgorga e la sua potenza sembra *spaccare* il linguaggio, rigenerandolo, riconnotandolo, rinfuocandolo. Leggiamo a tal proposito dal poemetto: «Scrivo con pazienza/ all'eternità non credo/ la lentezza mi viene dal silenzio/ e da una libertà-invisibile-/ che il Continente non conosce/l'isola di un pensiero che mi spinge/ a restringere il tempo/ a dargli spazio/ inventando per quella lingua il suo deserto.//La parola si *spacca* come legno/ come un legno crepita di lato/ per metà fuoco/ per metà abbandono»<sup>8</sup>. La poesia è presentata in questo poemetto come forza che spinge, che preme sulle barriere, sugli ostacoli. Riesce a creare attorno a sé un vuoto, un deserto, un luogo di «quiete altra» in cui la lingua può rinascere rinvigorita. È spazio di libertà che si apre in una realtà che è negazione della stessa. La poesia, come la morte, scuote il tempo e lo spazio. Come la morte è l'intangibile, l'invisibile che si spalanca a noi. Leggiamo: «Forse se moriamo è per questo?/ Perché l'aria liquida dei giorni/scuota il tempo e gli dia spazio/ perché l'invisibile, il fuoco delle attese/ si spalanchi nell'aria/ e bruci quello che ci sembrava/il nostro solo raccolto?».

---

<sup>8</sup> Il corsivo è nostro.

Nella lingua poetica dell'Anedda vi è un rigore etico che diviene specchio della sua relazione con gli uomini e col mondo che è relazione etica, quella relazione che Wittgenstein, nella *Lecture on Ethics* del 1929, definisce come *non sensical*, ineffabile e tuttavia esistente. Il rigore etico-linguistico dell'Anedda è prima di tutto rigore verso la conoscenza. Le parole cercano la precisione, la sincerità: una *verità etica* che diventa ancora più necessaria in un mondo dove le cose visibili e i segni occultano, dove l'informazione non dà conoscenza e dove si fa sempre più ampia la voragine tra esistenza, conoscenza e verità etica.

Come afferma Giuliano Mesa, in un saggio intitolato *Ad esempio. La scoperta della poesia*, uscito in Germania nel 2007, nella nostra società la *funzione della poesia* diviene essenziale: da un lato la poesia riconnota il linguaggio e dall'altro permette di conoscere, di scoprire tutto ciò che è nascosto, cancellando le falsificazioni a cui è sottoposta la conoscenza. Il poemetto dell'Anedda assolve pienamente a questa funzione: oltre a riconnotare la lingua, scopre, svela, schiude il non conosciuto, il cancellato e il rimosso. Vorrei concludere riportando un ultimo testo del poemetto: «Anche questi sono versi di guerra/composti mentre infuria, non lontano, non vicino/seduti di sghembo a un tavolo rischiarato da lumi/mentre cingono le porte di palme/ anche questo è un canto verso Dio/ che chini lo sguardo su noi vermi e ci travolga/ amati e non amati./Non una tregua – un dono-/ per questa terra folgorata».