

Gualberto Alvino

Critica grammaticale e critica estetica¹

Il bello è che anch'io [...] sono intensamente micrografo, segno infallibile di miopia analitica, di rispetto scrupoloso dei fatti e [...] di estraneità a ogni impianto macroscopico e presbiottico, di indifferenza-avversione alla "synthèse" e alle "idées générales" che non siano imperiosamente richieste [...] dalla funzionalità della ricerca puntuale.

G. Contini

Signori,

so bene che la scelta dell'argomento sul quale fra poco mi permetterò di richiamare la vostra attenzione - l'interpretazione estetica dei fatti grammaticali nel quadro generale della prassi esegetica continiana - rischia di suonare avventata, provocatoria, forse perfino sacrilega in un clima culturale caratterizzato dal più assoluto disinteresse per la dimensione linguistica del testo letterario e da un contenutismo altrettanto esasperato che anacronistico il cui unico progetto parrebbe quello di degradare la materialità dell'opera - cioè l'opera - a puro accidente, sostituendo le leggi delle cose alle leggi dei segni verbali che le esprimono. Ne sono pienamente consapevole; tuttavia, nessuno vorrà in coscienza negare che gli scenari attuali della critica in Italia siano talmente foschi, asfittici e desolati da rendere tal rischio ben meritevole d'essere corso, purché in un'ottica, s'intende, non astrattamente polemica, ma di opposizione aperta e costruttiva.

La scomposta, talora forsennata reazione agli eccessi, e si dica pure ai misfatti perpetrati da certo scientismo semiotico-strutturalistico (di cui pare si debba redigere l'atto di morte presunta - a pro di qual mai nuova èra non è dato al momento sapere) ha generato, *coincidentia oppositorum*, un'idea eroica, poco meno che sacrale della critica: operazione dogmatica tendente piuttosto a rivelare sé stessa tramite dispositivi di sentenza, effati apodittici sottratti a qualsiasi possibilità di verifica e sproloquî interminabili in cui tutto è consentito tranne l'ossequio alla lettera, che ad intendere e far intendere attraverso analisi, collaudi obiettivi, accertamenti documentali. Un processo sommario, se non esattamente bulgaro, nel quale il testo - in base a mere induzioni sensibilistiche e intuizionistiche da accogliere a scatola chiusa - viene giudicato in contumacia: senza istruzione, senza indagini preliminari, e soprattutto senza escussione delle prove a carico e a discarico.

¹ «Humanitas», LVI, 5-6 (n.s.), 2001, pp. 716-33 (= Atti del convegno *Gianfranco Contini. Tra filologia ed ermeneutica*, promosso dal Dipartimento di italianistica e filologia romanza dell'università Ca' Foscari in collaborazione con la Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, 24-25 ottobre 2000); poi in Gualberto Alvino, *Scritti diversi e dispersi (2000-2014)*, pref. di Mario Lunetta, Roma, Fermenti, 2015, pp. 109-27. Se ne propone qui una versione riveduta e aggiornata.

Gli amatori del genere - le cui schiere si fanno per la verità ogni giorno più sparute, e ciò dovrà pur significare qualcosa - sanno perfettamente che per codesti, non dirò già *coteaux modérés*,² bensì digiuni di cultura estetica (alludo, sia chiaro, non solo ai ranghi di bassa e media manovalanza, ma alle autorità sedenti, al *Gotha* consacrato della nostra critica, d'estrazione sia generale sia linguistico-filologica, salvo eccezioni altrettanto numerate che luminose), la minima tracimazione dall'alveo della più grigia funzione notarile o dell'esposto giuridico difficilmente sfugge alla condanna capitale quale insoffribile pedanteria linguaiola, tronfio e ampolloso estetismo, superfetazione calligrafica e bizantina; mentre tornano sinistramente in auge - all'insegna del più inquietante *primum vivere, deinde philosophari* (quasi che vivere e scrivere costituissero rigide monadi leibniziane e non invece, come ci illudevamo di sapere, un'unità che sarebbe nefasto attentarsi a rescindere) - pseudovalori e reliquati tardottocenteschi che speravamo per sempre banditi dalla nostra mensa: *nuda vita, realtà oggettiva, sincerità, verità, affabilità comunicativa, razionalità e sobrietà della lingua poetica, moralità, ufficio appagatore e consolatore dell'arte...*

Vorrei mi fosse lecito, e non è, allegare tutti i necessari riscontri d'un così crudo referto con la massima larghezza documentaria, giacché proprio da questi pulpiti il critico domese - glorificato in vita da cori pressoché unanimi come una delle più alte intelligenze del secolo -, a decorrere dall'istante esatto del *redde rationem* è stato fatto oggetto non pure di calunnie dettate da risentimenti e astî personali (chi sommo genio ne andò mai esente?), ma di mal dissimulati appelli alla proscrizione fondati su capi d'accusa che sarebbe blando eufemismo attribuire a scarsezza di logo o ad inopia speculativa, e che io consegno al vostro giudizio terzo e spassionato (l'elencazione anonima è resa possibile, anzi legittima, dalla *koinè* mentale oltreché espressiva nella quale s'affratellano i nostri supremi intenditori di cose letterarie): Contini sacerdote del più elitario ed esoterico *obscurisme*; apostolo estenuato dello stile inteso quale insaziato atletismo verbale; veneratore acritico e feticistico del dialetto e di qualunque - purché accusata - deformazione linguistica; algido inventariatore e classificatore degli scarti dalle norme codificate.

Sono certo di riscuotere il vostro pieno consenso e quello dei miei illustri concelebratori asserendo che se costoro si curassero, non di umilmente compulsare e coscienziosamente vagliare, no davvero, ché sarebbe pretesa immoderata, ma di fiutare a palpebre serrate anche solo una pagina vergata da quella mano, s'imbatterebbero in concetti e affermazioni di principio tali da sbriciolare alle fondamenta i loro fragili edifici incolpatorî.

Si pensi al remoto studio michelangiolesco del '35, così ricco di intuizioni precorritrici, nel quale - entro un regime d'imperante idealismo e di crocianesimo incontrastato - quel precocissimo postulava la perfetta identità di stile e *Weltanschauung*, grammatica e conoscenza, avverso le opposte tentazioni formalistiche e contenutistiche dell'epoca:

² «Molte oneste persone fanno la critica, non c'è dubbio, come molte oneste persone fanno la letteratura, ma non è più, non è più quella dei nostri tempi, dove si sentiva sempre, così, l'eccezione, la stranezza... un granello di follia»; «l'Italia d'oggi, e forse non solo l'Italia, produce dei 'coteaux modérés'» (DV 181, 188).

lo stile mi sembra essere, senz'altro, il modo che un autore ha di conoscere le cose. Ogni problema poetico è un problema di conoscenza. Ogni posizione stilistica, o addirittura direi grammaticale, è una posizione gnoseologica. (LM 243);

o al saggio faldelliano di dieci anni dopo, nel quale è proclamata l'assoluta concretezza del fare artistico, sentito come intervento, azione altamente compromissoria e modificatrice:

Faldella decompone prismaticamente la sua visione, fa del *plein-airisme*, del divisionismo, dell'impressionismo, ma non si muove di dove s'è piantato. [...] Non fa che contemplare. Il mondo non muta dopo il suo passaggio, [...] e in ciò lo stilista di Saluggia [...] segue il destino di tutti gli stilisti. Allarga e sperde la propria maniera, generosamente e quasi acriticamente, su tutti i suoi scritti, non può rinchiudersi in un "genere". (GF 583);

(analogamente, e più recisamente, in uno scritto gaddiano dei primi anni Sessanta Contini negherà ogni validità estetica alle manipolazioni delle forme linguistiche ereditarie fini a sé, cioè a dire non rispondenti a una profonda «lacerazione morale e conoscitiva» [IA 13]).

O, ancora, a quella vera e propria dichiarazione di poetica annidata in una folgorante scheda reboriana del 1968, che citerò senza una parola di commento:

Il suo vocabolario è pungente, il suo registro d'immagini e metafore arditissimo, ma il poeta, sprovvisto di qualunque compiacenza verso se stesso, non indugia a degustarli, bensì prosegue con ritmo incalzante e serratissimo, dove rime, assonanze, allitterazioni, onomatopée, grumi di misure tradizionali (al limite dell'endecasillabo) non consistono autonomi oltre la loro estemporanea funzione complessiva. (LIU 705).

Ma è in un tardo contributo longhiano del 1980 che il nostro imputato conseguirà nel merito, quasi senza volere, il massimo grado di lucidità e precisione teorica. Analizzando una recessione dalla *variatio* di portata infinitesimale, egli giungerà a formulare un criterio valevole non solo per la prosa scientifica e funzionale: la necessaria subordinazione del bello al vero, delle *curae* formali alla trasparenza semantica:

Da notare che nella parte anteriore del paragrafo erano due «già», di cui solo il secondo corretto in «ormai» [...], mentre quella successiva introduce *ex novo* un inciso contenente un ulteriore «già». Se ne ricava che, pur essendo vivacissimo nel prosatore lo scrupolo formale, questo non gli impone tuttavia di compromettere la comprensibilità. Diciamo pure che in caso di conflitto lo scrittore opera per la parte della sostanza. È la miglior prova che per lui la bellezza formale ha portata conoscitiva. (RL 306).

Fin qui, si dirà, i fondamenti teoretici e i puri asserti d'ordine metodologico. A chi intendesse contestarne, non senza ragione, la fioca o nulla valenza probatoria rispetto alle concrete indagini sul campo, opporrò una constatazione tanto perentoria quanto dirimente, con la quale ci avviamo ad aggredire la questione centrale del nostro incontro: non si dà luogo nello spazio critico continiano, non parola nel senso letterale del termine, che di quei principî e di quegli asserti non costituisca l'incarnazione in atto. Agli epistemologi, ai medievisti, ai romanisti, ai linguisti generali, agli specialisti di scienza della letteratura e di critica della critica l'onere di fornirvi le chiavi di volta, il codice d'accesso al sistema ermeneutico tra i più

complessi ed euristicamente fecondi del Novecento; quanto a me - per usare un'espressione cara al celebrato -, non farò se non sedurre la vostra immaginazione, guidandovi in un breve viaggio nella dimensione a mio avviso maggiormente suggestiva e al tempo stesso meno investigata (benché universalmente riconosciuta) di quel sistema: l'esegesi dei microfenomeni grammaticali. Nei confronti della quale non saprei se sia più pernicioso la malignità dei detrattori, l'elogio irragionato dei fautori a oltranza o il procedere periclitante e come raddomantico degli ancipiti, al cui novero bisognerà anettere, pur a malincuore, l'altrove acutissimo Mengaldo:

Variante o meno, non ci si può stancare di ammirare la capacità continiana di estrarre caratterizzazioni pregnanti di un testo o autore dall'escussione delle loro componenti linguistiche: con una fiducia che il buon Dio abiti nei dettagli che [*scil.*: fiducia che] magari conserva qualche traccia discutibile dell'idea idealistica della necessaria omogeneità di tutto e parte, e può portare a minimizzare gli aspetti contraddittori - a volte i più vitali - del testo; ma che produce risultati straordinari.³

Non è questa la sede per discutere con ogni agio un siffatto, prodigioso equilibrio di intuizione e approssimazione, attrazione e ripulsa, cortese deferenza e radicale dissidio (si consideri che l'intero epicedio, dalla prima all'ultima sillaba, procede imperterrito sul filo del rasoio); ma, trattandosi di un caso paradigmatico, vorrete consentirmi qualche rapida notazione propedeutica al nostro assunto.

Sorvolando sull'indole tutt'altro che innocua e appassionatamente laudativa dell'*incipit* (in cui par di ravvisare - malgrado l'apparente segno positivo - una riserva sorprendentemente identica a quella contenuta nell'epilogo di un celebre saggio più anticontiniano che antipizzutiano di Segre: «Ulteriori svolgimenti possibili sono soltanto quelli *formali*, e gli ultimi scritti di Pizzuto ne danno convincente prova, raggiungendo un virtuosismo che *ci si stanca di ammirare*»),⁴ stupefà l'olimpica imperturbabilità del critico-linguista nel definire la lingua nulla più che una «componente» del testo letterario (vien fatto di chiedersi quali altre componenti possano mai far parte d'una *textura* di parole, oltre quella giustappunto verbale), della quale dunque - se non forzo l'interpretazione - l'analista potrebbe senza grave danno fare a meno (dal che si evince la valenza affatto pleonastica, rotondamente estetistica di detto soprassalto ammirativo). Viceversa, nella visione continiana la struttura linguistica, lungi dal rappresentare un mero ingrediente del testo, è il testo, poiché essa non va concepita quale messa in forma del contenuto, involucro da lacerare per raggiungere la cosiddetta sostanza delle cose, ma come un complesso di

³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Preliminari al dopo Contini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 159-73, a p. 162.

⁴ Cesare Segre, *L'«Hypnopaleoneomachia» di Pizzuto*, «Strumenti Critici», 1, 3, 1967, pp. 241-59, poi in Id., *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 209-27; ristampato, senza le note, in *Il Novecento*, Milano, Marzorati, x, 1979, pp. 10015-27 (corsivi nostri); quanto all'«anticontiniano», cfr. Id., *Per curiosità. Una specie di autobiografia*, Torino, Einaudi, 1999, p. 149: «ricordo una volta che Contini si mise a parlare quasi rapito dello scrittore siciliano. Mi lasciai scappare che trovavo ammirevole la sua scrittura, ma che nel complesso i suoi scritti non mi parevano di straordinaria consistenza. Balzò su: «Mi dica uno scrittore contemporaneo migliore di lui». Provai a citare Gadda, Broch, Thomas Mann, ma pareva fossero tutti strame rispetto a Pizzuto [strame? Com'è noto, Contini considerava Pizzuto il più grande prosatore dopo Gadda]. Ormai sentivo di essere, per Contini e la moglie Margaret, un cane in chiesa. Il cane se ne andò appena possibile, a coda bassa. Al ritorno a casa, quasi per spiegarmi meglio, incominciai a scrivere l'articolo [...], che lui prese come una dichiarazione di guerra. Conosco una sua lettera ancora inedita allo scrittore, in cui, commentando quel lavoro, mi definisce traditore, ribelle, ingrato ecc.» (allude a CF, lettera del 16 luglio 1967).

apparecchiature espressive pienamente attualizzate e ontologicamente autosufficienti, un organismo di dati concettuali verificabili e concreti, nel cui ambito il discorso critico non solo può trarre alimento e ragione sufficiente al proprio operare, ma deve totalmente consistere, pena lo sconfinamento nel più irrazionale, abbandonato impressionismo.⁵

Non si tratta evidentemente - con buona pace dei tanti che si ostinano a staccare il libretto dalla musica, la «favola» dal «meccanismo formale»,⁶ a reputare insomma il tesoro tematico d'un'opera nettamente separato dalla sua organizzazione linguistica, e non ad essa consustanziale, da essa direttamente generato e formato -, non si tratta di acrobazie cerebrali, di virtuosismi esegetici da estasi contemplativa, né tantomeno (mai sinossi fu più iniqua e fuorviante) di soverchia fiducia idealistica nella potenza divina del dettaglio o nell'«omogeneità di tutto e parte». Contini:

la mira finale d'un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore va all'integrità di questo autore; investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito. (PLP 169);

oggetto di un'indagine scientifica non credo che sia la "creazione": è quel dato reale che è il "creato". Esso solo interessa, fosse pure il "creato *in fieri*". Dunque il "creato" e non la creazione, il prodotto o il processo, ma non ciò che gli preesiste. [...]; il produttore, certo, può essere autocritico, auto-cosciente, ma direi che non pianifichi il proprio prodotto. Il critico, che studia il prodotto, lo tratta alla stregua di un oggetto pianificato. Evidentemente è lui a interpolare la pianificazione: la critica si potrebbe anche definire l'interpolazione della pianificazione nel prodotto. [...] non esistono categorie a-priori in critica, in qualunque tipo di critica. Mi sembra che ci sia un *primum*, ma assolutamente sperimentale: cioè il critico, posto innanzi a un tessuto poetico, reperisce una differenzialità. Ora, questa differenzialità può esistere tutta all'interno del tessuto, si ha cioè una sorta di salto, di *junctura*, per un verso; e per l'altro si ha uno stacco del testo rispetto a quella che si suol chiamare la media, insomma uno stato di tensione. [...]. Il resto sarà poi lo svolgimento di una implicazione: ma all'inizio c'è questa trovata, come dire, scoperta, illuminazione: [...] io penso che si tratti di un gesto vitale primordiale. (FVN 53 ss.);

La moralità, per uno studioso, è [...] il sapersi castigare quando si corre troppo e, nello stesso tempo, il non rifiutarsi all'illuminazione, e al controllo dell'illuminazione, quando essa prepotentemente si presenta. [...] c'è un duplice movimento: un movimento intuitivo e razionale, e un movimento logico di controllo. (DV 231-32).

Fieri anziché *factum*, mai «achevée» ma solo «interrompue» (Valéry),⁷ «lavoro» piuttosto che «sede»,⁸ l'oggetto estetico proietta il proprio compimento nella lettura

⁵ «[Contini propose e attuò] uno spostamento dell'asse della storia e critica letteraria dai contenuti psicologici e ideologici alla lingua: alla lingua non soltanto testuata ma contestuata di tutta la sua memoria e di tutti i valori ad essa connessi: di quei valori, in specie, "non sentimentali" che il critico d'arte (il suo Roberto Longhi) leggeva nei pittori e negli scultori, e lui stesso nelle varianti degli autori, e che la critica tradizionale negligneva. Valori di qualità, di evocatività, di tono, non semantici nel senso noetico di quella critica, ma pertinenti a quel tutto significativo che è il testo» (Giovanni Nencioni, *Ricordo di Gianfranco Contini*, commemorazione presentata all'Accademia dei Lincei il 10 novembre 1990, poi in «Filologia e Critica», xv, 2-3, 1990, pp. 198-205, a p. 197).

⁶ «[Il vero poeta deve saper] riunire una favola a un meccanismo formale, al movimento di un ingranaggio formale. E dei due elementi, che rischiano di scindersi, comunque il secondo è più importante: perché, comunque, non è nato gratuitamente. A noi, diciamo, la favola di Dante può non interessare assolutamente: ma l'ingranaggio formale che ci colpisce profondamente non è gratuito, perché è nato in funzione di quella favola» (DV 171).

⁷ «La scuola poetica uscita da Mallarmé, e che ha in Valéry il proprio teorico, considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile, di cui il poema storico rappresenta una sezione possibile, a rigore gratuita, non necessariamente l'ultima» (PV 5).

⁸ «la poesia d'Ungaretti e la Sua poesia mi sembrano impersonare due tipi ideali opposti, la poesia 'ricevuta' e la poesia di lavoro. Ungaretti è una 'sede', per così dire irresponsabile, di fenomeni»; «alla 'sede' io preferisco il 'lavoro' (non il

attenta e strumentata, plenariamente complice,⁹ integrativa; esso resta un muto spartito, un treno d'onde di pure virtualità finché non viene eseguito, convertito in entità olisticamente articolata, si direbbe quasi catalizzato dall'atto critico, autentico acceleratore di particelle cui è dato svelare un numero teoricamente infinito di livelli successivi di realtà testuale ignoti allo stesso «produttore».

Come non pensare a certe acquisizioni della fisica contemporanea?

Il mondo atomico, secondo la teoria dei quanti, è un nudo traliccio di probabilità, non ha una consistenza puntuale e definita prima che su di esso venga puntato uno strumento di misura. La realtà si determina nel preciso istante in cui la coscienza dell'osservatore si dispiega sulla cosa osservata, l'una e l'altra costituendo un *unicum* indivisibile.¹⁰

Nessun esempio sarebbe più calzante dell'ologramma. Fotografate la *Pietà* di Michelangelo, strappate il negativo e sviluppatene un lembo: ricaverete, ovviamente, solo una porzione dell'immagine; ma provate a tagliuzzare in centinaia di minuscoli frammenti un negativo olografico, esponetene uno al raggio laser e otterrete non già un particolare della statua, bensì la statua intera. Tutta la *Pietà* sarà impressionata in ogni luogo della lastra. Questo è la critica grammaticale, la creazione senza dubbio più straordinaria del genio continiano, di cui troppi tardano a registrare l'enorme portata: non un generico e scontato *tout se tient*, nulla a che vedere con la solidarietà delle parti (pur sempre parti) in seno al tutto; ma un sistema dei minimi interpretabili in cui tutto contiene tutto il resto; una discesa nella dimensione atomica dell'opera fomentata da un perfetto connubio d'istinto e sapienza, *logos* e intuizione, in cui il *demonstrandum*, come avviene nelle scienze esatte, non è mai surrettiziamente impiegato nella *demonstratio*;¹¹ un'esplorazione dell'infinitamente piccolo al termine della quale il testo esce mansuefatto, quintessenziato, e tuttavia inviolato nella sua natura di universo aperto e inconcludibile, disposto a ricevere sempre nuove incursioni e a interagire con esse.

Lungi da me l'intenzione di officiare un culto idolatrico (quantunque il desiderio - *sic stantibus rebus* - sia irresistibile, l'atto tutt'altro che inverecondo); ma chiedo al più sofisticato, al più enciclopedico dei miei ascoltatori se conosca trivellazioni nella grammatica degli autori pari per profondità, latitudine speculativa e dovizia di risultati a quelle che attraversano l'intero arco della produzione critica continiana, dai primi conati adolescenziali alle supreme prestazioni della maturità. Le sottopongo

lavoro in senso letterale, di cui discorrono i formalisti). Ho molta stima anche d'Ungaretti, come Lei sa, ma chi può 'aspettare' qualcosa da lui? prende quel che viene. Mentre da un Montale si può attendere legittimamente» (ET 14, 17).

⁹ «[Il buon lettore] è chi è disponibile a lasciarsi invadere dall'animo altrui, attraverso la lettura» (DV 131).

¹⁰ «Che l'osservazione influisca sull'oggetto dell'osservazione, non si vede perché dovrebb'essere più scandaloso nelle cosiddette (o dette un tempo) scienze dello spirito di quanto non sia in quelle dette della natura» (FED 409).

¹¹ «La critica che opera con elementi formali opera con elementi che non sono tutti necessariamente significativi, [...] pertinenti o rilevanti. Un libro come la *Commedia* conterrà un numero fisso di versi, e poi [...] di vocaboli, di fonemi costitutivi, e questi si distribuiranno in forme e schemi da cui si estrarranno certamente delle serie. Quanto di tali dati quantitativi e qualitativi sia casuale e quanto significativo, è certo materia di discrezione; e ugualmente sarà da discriminare volta per volta se i nodi accertati siano di per sé, con valore formale puro e originario, o siano invece funzione ancillare di una rappresentazione. Occorre studiosamente evitare che mirabili simmetrie e combinazioni numeriche; che figure allitterative, ricami di dentali o labiali calunnino la legalità d'una ricerca strutturale, trasformando l'accidente in necessità e perseguendone l'applicazione su tutta l'estensione della massa espressiva» (FED 415).

senz'altro alla vostra attenzione, limitando la scelta - come qui si vuole - unicamente al fiore di alcuni tra i *loci selecti*.

Ricorderete la folla di sostantivi, l'«ingorgo d'oggetti», l'ansia di battezzare le cose che attanaglia il Montale degli *Ossi*, «quell'impressione di gremito che non nasce tanto dai luoghi singolari quanto da intero il libro», interpretata come «velleità di esercitare la conoscenza del mondo; [...] una presa di possesso dolorante, perciò ancora virtuale» (EM 71).

E il «desiderio di eterno» in Quasimodo, dedotto da una spia grammaticale quasi impercettibile: i sostantivi non attualizzati o, comunque, non determinati da articoli (LIU 908); quegli stessi che, nel Petrarca volgare, rappresentano invece «sostanze sottratte all'azione (perciò alla violenza) e al tempo», quanto dire alla mutevolezza della storia: ciò che fa della lingua petrarchesca ancora la nostra lingua, proprio in virtù del suo assetto statico, selettivo e invariabilmente unitonale, al quale concorre in misura determinante sia la particolare natura dei verbi e degli aggettivi (i primi di valore più metaforico che propriamente attivo; i secondi adibiti a mansioni attributive, mai predicative) sia, soprattutto, quello che Contini chiama «zelo antiespressionistico», cui si deve l'infima quota di stranierismi nel *Canzoniere*. Da un lato

il passaggio in autografo da *pie' a pe'*, da *condotto a condotto*, da *begli a belli occhi*, e via discorrendo, cioè una misura per nulla trascurabile di defiorentinizzazione. Sul lato opposto, la spietata soppressione del suffissame transalpino, ad esempio di *-anza* (resta la *rimembranza*, ma sono espunte le tante *allegranze* e *tardanze* e *vengianze*), elimina elementi forestieri solo in quanto siano troppo espressivi. [...]. Luogo prossimo e luogo remoto sono cancellati del pari. (PLP 177 ss.).

Penso al «favoloso» punto e virgola nella prosa narrativa di Voltaire, considerato dal Nostro «la diagonale del parallelogrammo in cui si compongono le forze della coordinazione asindetica e del ritmo 'allegro'», mentre la paratassi violenta, affatto priva di nessi causali (la cui coesione è affidata esclusivamente al ritmo vertiginoso dei trapassi) fa sì che la grammatica «appaia essa per prima polemica, parodistica e paradossale»: è in questo «equivalente sintattico» che s'incarna la dissacrazione degl'idoli irrazionali operata dal grande scrittore illuminista (BT 282-84). Ma si noti come la medesima opzione nella Banti di *Artemisia* sia invece ascritta - in un memorabile tentativo di definizione del cosiddetto stile femminile - a un impressionismo introspettivo consistente in una

interpretazione perenne del gesto, o addirittura della sensazione come stato d'animo perennemente rappreso in gesto; posizione aliena e dalla visività ferma e disinteressata dell'immagine e dall'incisiva analisi razionale dei moti; posizione che consuma così rapidamente i suoi oggetti da sciogliere i nessi e preferire la coordinazione. (PRA 174).

E penso al forte stacco che segna la transizione ungarettiana dall'*Allegria* a *Sentimento del tempo*: riscatto dal frammentismo e recupero della coagulazione sintattica come riflesso della mutata condizione dell'uomo nella Storia: non più marchiato a fuoco dal «mero fatto e rischio dell'esistere», ma acceso da nuova, incontenibile passione vitale:

La sintassi, in corrispondenza, si complica in vaste macchine di periodi [...]; si condensa in subordinate nominali simili all'ablativo assoluto («Sogni e crocci passati ad altre rive», «La lontananza aperta alla misura» e anche «Ogni mio palpito, come usa il cuore» [...]), un senso di accumulo è dato da iperbati («L'ombra *negli occhi* s'addensava *Delle vergini*») e da ardite incidentali, come quella che s'intercala fra epiteto e sostantivo, per di più oggetto anticipato («E la recline, che s'apriva all'unico Raccogliersi dell'ombra nella valle, Araucaria... - Non la rammenti...»). (LIU 796-97).

E che dire di quella straordinaria *lectura* del XXVIII canto del *Paradiso*, in cui l'iterazione della parola 'vero' si rivela come il segno d'un'intenzione concettuale dominante?

Siamo alla fine del *Paradiso*: indipendentemente dall'esperienza inedita da comunicare, che può essere riassunta nel compendio della trasmutazione e trasumanazione, resta a Dante poco spazio per colpire, e dunque dovrà crescere la concentrazione e quasi l'ostentazione degli strumenti. [...] In una tale situazione il costante assunto dantesco di novità e rinnovamento linguistico dovrà specificarsi nell'ambito più visibile e illuminato, quello del vocabolario. (EPD 477);

donde l'«assillo ripetitorio», accompagnato da un ingente spiegamento di coniazioni:

Non si tratta solo della copia (la forza neologistica preme ovunque nella *Commedia*), ma della sistematicità, in qualche modo della categorialità, del neologismo. [...] Si può cominciare da ciò che è seriale, grammaticalizzabile: dove perciò alla facilità (nel senso di massiccia e infallibile efficacia) del secondo fenomeno, il neologismo, si associa quella del primo, la ripetizione. Se la ripetizione toccava a *vero*, [in] *s'invera* [...] essa si prolunga entro il capitolo dei neologismi grazie all'inserzione nella serie dei verbi parasintetici con prefisso *in-*: tutti verbi, cosa osservabile, riflessivi, o più esattamente medi, e cioè riferiti al soggetto, di cui perciò movimentano metaforicamente la descrizione ontologica, senza propriamente cadere nell'azione. (485).

Ricorderete certo l'esame dell'evoluzione mallarméana dal *Monologue* all'*Après-midi d'un Faune*: un movimento correttivo teso alla «distruzione della fisicità», alla fondazione di un mondo nuovo in cui «la realtà vera è ritrovata nel sogno», col conseguente, radicale assorbimento della poetica nella poesia. Ecco, allora, l'attributo simbolico sostituire il concreto («sacré» per «blanc fardeau nu»); ecco l'annessione di aggettivi indefiniti ad accentuare l'evasività propria dell'articolo indeterminativo («quelque auguste dent», «maint rameau»), ed ecco, soprattutto, l'intervento della pluralizzazione irrazionale («à l'envi de soleil» per «à l'égal du soleil»). (AMF 60-61).

E ricorderete l'analisi al tempo stesso spietata ed esemplare cui Contini sottopose - con una finezza di ragguagli che solo a un conoscitore consumato dell'arte di scrivere in tutti i suoi segreti è dato possedere -¹² le celebri *Correzioni* all'opera sveviana proposte dal massimo linguista italiano dell'epoca. Cito integralmente, perché

¹² «Non conosco nessun critico letterario sopportabile che non sia uno scrittore»; «una scienza in tanto è scienza in quanto arrivi a parlarsi, in quanto sia oggetto di una scrittura. Se si scrive e si riesce, non si può che scrivere bene» (DV 132, 194). Naturalmente, di ben diverso avviso l'ancor paradigmatico Mengaldo: «Nella maggior parte degli studiosi di letteratura la quota di verità, più o meno grande, dei loro asserti è conservabile anche separandola dal loro stile o linguaggio critico, senza gran danno» (*Preliminari*, cit., p. 169): se per 'verità' l'editore del Boiardo intende - come si deve - acume analitico e persuasività argomentativa, quale verità può mai vantare un testo critico trasandato, noncurante di sé, privo d'autocoscienza stilistica?

possiate apprezzare ogni minima sfumatura di questa che reputo una delle più raffinate esecuzioni di critica grammaticale di cui il Domese abbia mai dato prova:

Ora ecco qui un periodo che il Devoto trova impeccabile grammaticalmente, solo difettivo di legami formali: «Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera, la capigliatura nel grande disordine di capelli sconvolti, e forse anche strappati da una mano che s'accanisce a trovare da fare qualche cosa, quando non può altrimenti lenire.»

E propone di correggere [...]: «Entrò vestita semplicemente di una vestaglia nera con i capelli disordinati, sconvolti; forse anche strappati da una mano che, non potendo lenire, si era accanita nella ricerca di qualche cosa da fare.»

Un tal restauro condotto giusta lo «scrivere bene» del Devoto, o qualunque altro obbediente a un «scrivere bene» qualsiasi, in quanto elimina la vitalità irrazionale del complemento assoluto (*la capigliatura...*), ed entro ad esso delle costruzioni fortemente nominali (*nel grande disordine* per 'grandemente disordinata', *disordine di capelli* per 'capelli disordinati'), in quanto soprattutto cancella l'incanto di quella mano scandalosamente isolata nel suo presente gnomico al proprio disperato operare, espunge nientemeno che gli elementi lirici del discorso, cioè si rivela assolutamente antistorico: non si potrebbe negare, in questo senso, che il gusto sia una qualità eminentemente storica. E dove sono più i valori affettivi della *stilistique* del Bally, in una riduzione talmente logicistica e arcigna? (GD 666-67).

Ma è in un saggio ormai quasi dimenticato sull'opera di Giovanni Boine che l'appena ventisettenne Contini compie - siamo nel lontano 1939 - la prima, autentica ricognizione a largo raggio della lingua d'un autore di cui s'abbia memoria non solo in Italia, fissando i contorni del proprio metodo in modo come sempre fulmineo e apparentemente accidentale, e però così lucido e persuasivo da disgradarne il più sistematico dei teorici puri:

In realtà, è chiaro che senza un'anticipazione esegetica, senza un lemma stilistico, il canone che consiste nella comparazione della lingua dell'autore col modulo ordinario risulta cieco. Un esempio: Boine usa più volte le forme preconsonantiche d'articolo [...]; ma egli non si limita a *i zampilli* [...], bensì giunge a [...] *il star qui* [...]. Casi talmente estremi perdono ogni senso, ogni comprensibilità, se non vengono ricondotti a fatti prosodici (cioè alla considerazione dell'intera clausola: «o non le fosse penoso il star qui» [un perfetto endecasillabo tronco ascendente]), fuori insomma dell'esperienza ritmica che si può, in senso largo, chiamare vociana. (GB 248).

Essenzialmente tre i fatti linguistici utili a localizzare gli scritti deliberatamente creativi di Boine: la formazione deverbale, la fusione degli aggettivi, l'inversione sintattica degli avverbî.

La prima, costruendo prevalentemente su verbi neutri o riflessivi, comporta una sorta di irrigidimento contemplativo, un congelamento intransitivo dell'azione: «la suscettibilità più scontrosa di Boine è precisamente provocata dall'azione, identificata col peccato»; ma se da ciò non discende

una semplicistica condanna dell'azione (il peccato per lui feconda il mondo, come per altro verso l'eresia), segue però [...] una [...] immobilizzazione dell'azione. Nel riflesso grammaticale, non soltanto la formazione deverbale predomina statisticamente sulla derivazione verbale dai sostantivi, ma non s'esce dall'ambito, in quest'ultima, d'un descrittivismo espressionistico pochissimo transitivo [...]. Sempre più perentorie appaiono le condizioni descritte da uno sguardo generale alla derivazione: inesistente l'arricchimento per prefissi, [...] limitata e alquanto dispersa la formazione suffissale, di nomi [...] o d'aggettivi. (251-52).

A prevalere, insomma, anziché «il commento curioso ed epitetante dei suffissi», è il piano aspettuale dell'azione, interamente e «castamente» concentrato sulla radice verbale.

Quanto alla fusione degli epiteti, si tratta di attributi «percepiti attraverso l'unità della sostanza»: una qualità è sentita simultaneamente all'altra. In espressioni del tipo «Tu resti *saldo-piantato* nell'ieri» oppure «Oh nel sonno voluttà del tuo corpo *molle-allacciato* col mio!», 'saldo' e 'molle' non hanno una funzione meramente avverbiale:

«corpo molle-allacciato» non è (o solo accessoriamente) 'corpo mollemente allacciato', ma 'corpo la cui tenerezza si sente nell'avvinghiamento'. (253).

Il terzo fenomeno, d'ordine topologico (*non ne conosceva le regole bene* contro **non ne conosceva bene le regole, o pareva non avesse fatto altro mai* in luogo di **pareva non avesse mai fatto altro*), è letto dal giovane critico non già in senso affettivo o di mera focalizzazione, sì come recisa, grammatica opposizione all'ordine corrente. La trasposizione avverbiale boiniana consegue, da un canto, l'innalzamento del tono reagendo alla normalità prosaica, dall'altro, la moltiplicazione delle pause e la contrazione delle unità ritmiche (*non ne conosceva / le regole / bene* contro *non ne conosceva bene le regole*):

A questo punto la critica grammaticale sembra aver esaurito la sua funzione, e cedere alla critica propriamente stilistica, cioè senz'altro allo studio del ritmo, esigenza elementare di Boine. Da frammenti come il seguente (*Frantumi*, p. 97): «Né triste né lieto par di conoscermi: - vivo i miei giorni. Sopporto l'andare e duro il durare; qualcuno l'amo. Ma ora com'è, ora com'è? Rompo catene, butto ogni cosa son chisachì, - non amo più = Non so com'è; lascio ogni cosa, non amo più!», risulta chiaro che Boine non appartiene alla storia della poesia italiana con diritti minori del Campana di *Batti botte* e serie affini. Ma la critica grammaticale non si rivela introduzione meno utile rispetto alla stessa critica estetica (se si vuol mantenere questa serie di distinzioni pedagogiche). La funzione polemica che l'ultimo fenomeno studiato esercita, dunque a scopo lirico, nella base narrativa del *Peccato*; la meccanizzazione a cui porta, al di là della finalità della fusione tonale; l'irrigidimento ripetitorio che abbiamo visto accentuarsi nel linguaggio di Boine man mano che dai fatti morfologici e di derivazione si passa a quelli più decisamente sintattici, sono indizi d'un intervento in qualche modo razionale e analitico, magari a detrimento del puro impulso. [...] Boine rifugge dall'informe sentimento e rende, lo si voglia o no, omaggio alla forma. [...] Importa la posizione storica generale di Boine tra razionalismo e razionalità: nemico del primo, sacrificatore alla seconda; la sua situazione in rapporto all'impulso verso la visione. In ciò sta l'attualità di Boine negli anni presenti. (256-58).

Chi oserebbe tacciare di astrazione formalistica un'interrogazione così esauriente e puntuale dei concreti meccanismi che presiedono alla costituzione del testo? Come non riconoscere che l'osservazione ravvicinata del tessuto grammaticale in ogni suo minimo ganglio può consentire una vista assai più generale e panoramica di qualunque altro approccio? E ciò non solo ai fini della ricerca e della rivelazione dei contenuti (quanti, nel caso di Boine, e di qual peso, ne andrebbero perduti in una lettura paga della pura favola?), ma soprattutto per la definizione del valore estetico dell'opera. Definizione, si badi, che non viene condensata in formule fulminanti e somministrata dall'alto come una manna al lettore ansioso di riceverla:

Il giudizio di valore orienta già sulla scelta del testo; ma il giudizio di valore in quanto tale, nel momento di costruire il testo, deve tacere, altrimenti si ha una sovrapposizione estetizzante. (DV 121):

l'analista può e deve rinunciare alla toga del giudice perché l'efficacia e la complessità dell'opera esaminata sono perfettamente misurabili sulla complessità e sull'efficacia della parola critica, in questa non potendo non ripercuotersi e rispecchiarsi.

Esattamente quanto avviene negli scritti dedicati al prosatore di gran lunga più originale del nostro Novecento, un «genio della grammatica»¹³ sul quale séguita a gravare un silenzio ignominioso di cui la cultura italiana dovrà prima o poi rendere conto: Antonio Pizzuto. In quegli studî altrettanto imprescindibili che telegrafici (un elzeviro, una postfazione), Contini, nonché prodursi in sentenze e valutazioni aprioristiche in cui credere sulla parola, si prefigge come unico scopo quello di porre il lettore direttamente all'unisono, esigendo da lui la medesima, incondizionata complicità che egli ha tributato all'autore.

Seguiamone le direttrici fondamentali.

La principale innovazione della grammatica pizzutiana risiede, secondo il Nostro, nell'eliminazione del verbo in quanto opposto al nome. Esercitata dapprima sulla persona, l'eliminazione «tocca poi al tempo, o meglio all'aspetto perfettivo prima e quindi al tempo». La tappa successiva sarà segnata

dalla sparizione del passato non durativo, cioè dal mantenimento del solo imperfetto; l'ulteriore, dal superamento dell'opposizione di presente e imperfetto mediante la forma nominale corrispondente (infinito). Da questo momento il verbo è rappresentato solo da infinito e gerundio, più i declinabili participî [...]; una metafora adatta a quest'uomo penetrato d'informazione [...] sembrerebbe ricavabile da una civiltà di livello supremo, la cinese. Il primo riscontro è ovviamente di natura linguistica, posto che la sua lingua è notoriamente la più gloriosa del tipo non munito dell'opposizione nome:verbo. Ma qui va subito aggiunto che nel nostro autore anche la nominalizzazione è progrediente. Alla surrogazione, fin dai penultimi libri [*Pagelle I e Pagelle II*], dell'infinito alle forme finite si aggiunge negli ultimi [*Ultime e Penultime*] una ben singolare retrocessione, quello che si potrebbe chiamare riempimento delle cosiddette parole vuote, cioè meramente funzionali (in particolare preposizioni) [...], e in più l'applicazione di sostantivi in senso vuoto, preposizionale [del tipo «bassorilievo parete» nel significato di 'calorifero']. Tutto ciò conferma e carica l'aspetto di impasto materico, oggettuale che viene assumendo lo stile di Pizzuto al termine della sua orbita. (NUP 166-67).

E ancora:

Per l'ellissi in molteplici tipi, per l'infinito storico, per quella sorta di suoi ablativi assoluti, per le concordanze dislocate o alterne rivelate da tenui distinzioni desinenziali meglio immaginabili in una lingua con casi, è certo che le nutrici di Pizzuto sono state il greco di Platone, il latino di Tacito; portati tuttavia all'iperbole, cioè oltre la frontiera riconosciuta all'indoeuropeo. [...] Più grammaticalmente si può dire che questo mondo radicalmente "perfettivo", cioè concluso, accaduto, è però reso postumamente nel suo processo, in un palpitante svolgimento fuori d'ogni soggetto narrante (l'autore non è un demiurgo ma un

¹³ «la luminosa definizione della *Battaglia di Eraclio* [...] svolge la nozione di perfettività come solo un genio della grammatica, un Wackernagel o un Meillet, o, fuori del perimetro tecnico, riflettendo sul proprio mondo narrativo, uno scrittore infatti quasi coetaneo di Longhi, Antonio Pizzuto» (PL 125).

selezionatore).¹⁴ Di qui la castità incorrotta dell'immaginazione (nessuno spazio per immagini motorie); di qui la nota infinitamente struggente ma non dolorante dei sentimenti. (GBP 623-24).

Quanto alla sintassi nominale - o, più tecnicamente, narrativa -¹⁵ essa comporta un ulteriore carattere primitivo: la rinuncia allo stile periodico per un impianto coordinativo frazionato in segmenti asindetici giustapposti, sicché, nella sua struttura infima, «il flusso dell'opera appare discreto, contesto di minuti elementi messi in parallelo secondo una tecnica quasi puntinistica» (p. 624).

Ma non concluderemo la nostra breve panoramica senza almeno sfiorare il lemma nel quale la critica dei fatti grammaticali tocca il suo massimo vertice: una lettura del primo canto della *Commedia* il cui titolo - *La forma di Dante* - non può non suonare ironicamente antifrastico, considerando la mèsse sterminata di contenuti-significati che il *close reading* continiano riesce a cavare dalle strutture linguistico-formali. Non farò che enuclearne le linee essenziali.

La tesi ivi sostenuta è che il canto introduttivo del poema - quello, dunque, maggiormente carico di valenze paradigmatiche - esordisce sotto il segno della confusione e della più cupa disperazione per gradatamente coagularsi nella luce dell'ordine e della speranza: «da una iniziale divaricazione-limite fino all'avvio di una composizione armonica». Il caos si manifesta non solo a livello timbrico (nella prima terzina è dispiegata la massima differenziazione fonica possibile poiché le vocali toniche sono vocali estreme: una *i* e una *u*: «vita / oscura»); inoltre il secondo verso contiene l'intero spettro vocalico: «mi ritrovai per una selva oscura»), ma anche in sede topologica. Nel v. 4, «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura», si ha una violenta rottura del linearismo sintattico, una inversione del tutto anomala in luogo del corrente «ahi quanto dura cosa è a dire esta selva selvaggia»:

Questo movimento di andata e ritorno dà un'idea fissata del caos: in un certo modo è il fonosimbolismo in atto del disordine in cui si trova l'uomo caduto nello stato di peccato, in disgrazia di Dio. (FD 67).

Ciò è pienamente desumibile anche da più d'un indizio sintattico-lessicale. Al v. 2 Dante si ritrova non in, bensì «per una selva»:

¹⁴ «gli oggetti di Pizzuto sono colpiti da un inesorabile essere-passati (genere *Temps retrouvé*), avvolti in un dolce processo, se non di morte, di senilità, dove le vacanze finiscono (o si-trovano-finite) e le persone (di *Rosina*, di *Si riparano*, di *Ravenna*) incanutiscono, o meglio si-ritrovano-canute, e-merite. Con metafora grammaticale (pensando in particolare al verbo russo) si potrebbe parlare di perfettività. Probabilmente è connessa a questo carattere la prevalenza della sintassi nominale, che non so se si possa interpretare come un eterno-presente; forse è una sottrazione alle aporie del presente, visto che il presente imperfettivo è durativo e il presente perfettivo (vedi russo) è un futuro. Bisognerebbe essere buon indoeuropeista, e ahimè io ne so troppo poco, per azzeccare qualcosa su Pizzuto dal punto di vista della critica (non dirò stilistica ma:) grammaticale, d'altronde verosimilmente la sola possibile, per diventare lo Spitzer di Pizzuto» (CF, lettera del 14 novembre 1963).

¹⁵ «Si parla o scrive parecchio di una sintassi nominale, cioè elidente verbi nei modi finiti, nuova quanto almeno potrebbe esserla senza Rabelais, padre a Joyce, e specifica: in verità, più che specie, genere. [...] La mia è una mera precisa difesa di origini e uso che io ne ho fatto negli ultimi lavoretti. Potrei riassumerla dando un nome proprio al modo o stile, via, cui son pervenuto: battezzare questo una sintassi narrativa, meno approssimativamente che nominale. Dovrebbero ormai essere note le mie idee sul narrare, distinto qual sostanza ed essenza dal raccontar volubili contingenze pietrificantisì passo passo in discontinuità astratte ed immote, mentre l'intento sarebbe di costituirle in fieri, in convenuta azione configuranda. [...] Riconoscere l'irrapresentabilità evidente del raccontare adduce alla narrativa, fatti tra parentesi, o offerti da predicati conglobanti il particolare in contuizioni coscienti. Donde l'indeterminismo, sostanza pura del narrare» (Antonio Pizzuto, *Sintassi nominale e pagelle*, in Id., *Pagelle I*, Milano, Il Saggiatore, 1973, pp. 157-63).

cioè non in un ambito ben determinato, ma diffuso: il soggetto Dante è disperso nella selva. Al v. 3, «che la diritta via era smarrita», Dante non dice affatto che aveva smarrito la diritta via, ma, in modo passivo, che «la diritta via» era smarrita: è uno stato non attribuito immediatamente - linguisticamente, intendo, grammaticalmente - ad un soggetto: in qualche modo sussiste il tabù sul rapporto tra il soggetto e l'azione. Il medesimo tipo interviene anche più tardi, perché nei vv. 124-26 si leggerà «ché quello imperador che là su regna [Virgilio non nomina il nome di Dio] / perch'ì' fu' ribellante a la sua legge, / non vuol che 'n sua città per me si vegna»: «io» compare sotto forma di agente, non di soggetto, nel segno di questa passività. [...] I neofiti della cosiddetta linguistica generale [conoscono] il significato del tabù e [sapranno] che se in latino l'«orso» è *ursus*, e, con la stessa parola, in greco ὄρκτος, in paesi dove l'orso è più frequente ed è poco prudente nominarlo - perché nominarlo significa farlo trovare sulla propria strada -, l'orso sarà chiamato «il bruno», come nelle lingue germaniche *der Bär*, oppure «il mangiatore di miele», come nelle lingue slave, in russo, *miedvied*. (p. 68).

Dall'osservazione non d'un verbo e del suo significato, ma di una pura diatesi, Contini giunge dritto al cuore della questione:

È esattamente una forma di tabù che si fa luce attraverso la passività, ad esprimere uno stato di scollamento eudemonologico, di distruzione della salvezza. (*ibid.*).

Lo stadio è quello di una «perdita di conoscenza fondamentale», come prova la compresenza di due istituti diametralmente opposti quali l'ellissi e la ridondanza:

si prenda il v. 5, «esta selva selvaggia e aspra e forte»: certo «selva selvaggia» è una forma di paronomasia; ma che cosa aggiunge «selvaggia» a «selva» e, comunque, che cosa aggiunge «aspra» e che cosa aggiunge «forte» a «selva selvaggia»? Abbiamo una forma di iterazione, ma è chiaro che qui si macina a vuoto, perché la luce della ragione non consente di discernere nel mondo. E se scendiamo al v. 7, «tant'è amara che poco è più morte», detto della selva - s'intenda che 'poco più amara è morte' -, troviamo una ellissi. (p. 69).

Ma vi è un limite anche nella «pienezza del dettato», rivelato anzitutto dalle sconcordanze sintattiche:

Al v. 52 e seguenti («Ed una lupa, che di tutte brame / sembiava carca ne la sua magrezza, / e molte genti fé già viver grame, / questa mi porse tanto di gravezza») non si sa quale sia il soggetto della reggente: è «una lupa» o è «questa»? è «una lupa» prolettico ripreso da «questa» o addirittura si è smarrito il filo a proposito di «una lupa» e quindi si è dovuto reintrodurre un pronome? [...] a me sembra che si tratti di una vera e propria sconcordanza sintattica, estremamente significativa, perché abbonda nel senso, che vi dicevo, del disordine. Questo è un canto del disordine, su cui in modo improbabile si afferma l'ordine. (pp. 73-74).

Altro carattere capitale del canto, la cosiddetta «pregnanza», insieme sintattica e semantica:

quella che io chiamerei volentieri una «morfologia implicante» e che è attuabile in varî modi. Per esempio con modalità aspettive, come al v. 62, «dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco»: «mi si fu offerto» significa [...] 'è comparso e la sua comparsa è irrimediabile, perfetta e conclusa nel tempo e nella presentazione', cioè 'mi si offrì improvvisamente'. [...] Più sottilmente al v. 8, «per trattar del ben ch'ì' vi trovai / dirò dell'altre cose ch'ì' v'ho scorte»: «vi trovai» ha significato meramente aoristico, mentre «ch'ì' v'ho scorte» ha significato aspettivo, sì che viene ripercorso compiutamente l'intero processo. [...] Un fatto ancor più sottile si ha nell'opposizione tra «venire» e «andare», estranea all'italiano moderno, quale si ricava dal v. 126, «non vuol che 'n sua città per me si vegna» ('l'Imperatore, Dio, non vuole che si venga nella sua città da parte mia': la cosa non è vista dal punto di vista di Dio), e, con lo stesso sintagma, dai vv. 1-3 del canto terzo: «Per me si va ne la città dolente, / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente». «Andare» indica un movimento dal di fuori, mentre «venire» un movimento dal di

dentro, come è perfettamente comprensibile in una lingua quale il tedesco, in cui si userebbero *gehen* e *kommen*. La diversa prospettiva è dunque vigente nella lingua di Dante. (75-76).

E ben altri stupri vengono perpetrati sulla lingua: ad esempio il massiccio, «impressionante» impiego di astratti per concreti e viceversa:

Al v. 54, «ch'io perdei la speranza de l'altezza», cioè 'la speranza di andare in alto' o 'la speranza di un luogo alto' potrebbe trattarsi di una sorta di latinismo sintattico; ma al v. 53, «con la paura ch'uscita di sua vista», si ha un uso assai violento dell'astratto («paura» significa 'paurosità' e «di sua vista» 'del suo essere veduto', 'della sua visibilità'). E così al v. 58, «tal mi fece la bestia senza pace»: è la bestia senza pacificità, che non dà pace agli altri. Le forme qui accolte non appartengono alle risorse della lingua quotidiana, ma all'intervento di un grande artiere. (p. 76),

e, per quanto concerne la formazione delle parole, il fenomeno particolarissimo definito dal Nostro «inversione compositiva»:

Ciò accade per un luogo famoso, «questi non ciberà terra né peltro»: un esempio di *cibare* transitivo si evince da Jacopone; ma fuori di questo, i vocabolari forniscono soltanto luoghi imitati da Dante, cioè dei dantismi. Così pure è un dantismo quello che interviene al v. 100, dove si parla della lupa: «Molti son gli animali a cui s'ammoglia», cioè 'a cui diventa moglie', 'si accoppia': si capirebbe meglio "gli animali a cui si marita". (*ibid.*).

Qui deve interrompersi il nostro troppo breve viaggio, ma il mio scopo potrà dirsi compiutamente conseguito se soltanto uno di voi raccoglierà l'invito a trasformare in fermento attivo, rivendicandolo alla più viva attualità, il prezioso lascito di questo primo tra i primi della cultura italiana, rispetto al quale non potremo mai sentirci posteri.

* * *

Opere di Contini citate per abbreviazione

- AMF *Sulla trasformazione dell'«Après-midi d'un faune»* (1948), in G. C., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 53-67.
- BT *Bacchelli traduttore* (1966), ivi, pp. 281-301.
- CF Gianfranco Contini-Antonio Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, a cura di Gualberto Alvino, Firenze, Polistampa, 2000.
- DV *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989.
- EM *Introduzione a «Ossi di seppia»* (1933), in G. C., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei. Edizione aumentata di «Un anno di letteratura»*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 66-75.
- EPD *Un esempio di poesia dantesca (il canto XXVIII del «Paradiso»)* (1965), in *Varianti...*, cit., pp. 477-97.
- ET *Eusebio e Trabucco. Carteggio di Eugenio Montale e Gianfranco Contini*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1997.

- FD *La forma di Dante: il primo canto della «Commedia»* (1976), in G. C., *Postremi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 63-82.
- FED *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), in *Varianti...*, cit., pp. 407-32.
- FVN *Linguistica strutturale e critica letteraria. I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini* (1968), in G. C., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, con un ricordo di Aurelio Roncaglia, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1992, pp. 43-66.
- GB *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine* (1939), in *Varianti...*, cit., pp. 247-58.
- GBP *Guida breve a «Pagine»* (1964), ivi, pp. 621-25.
- GD *L'analisi linguistica di Giacomo Devoto* (1943), ivi, pp. 661-71.
- GF *Pretesto novecentesco sull'ottocentista Giovanni Faldella* (1947), ivi, pp. 567-86.
- IA *Introduzione all'«Adalgisa»* (1963), in G. C., *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 11-13.
- LIU G. C., *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Firenze, Sansoni, 1968.
- LM *Una lettura di Michelangelo* (1935), in *Esercizi...*, cit., pp. 242-58.
- NUP *Nota per l'ultimo Pizzuto* (1978), in G. C., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 161-69.
- PL *La prosa di Roberto Longhi* (1964), in *Altri esercizi (1942-1971)*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 123-26.
- PLP *Preliminari sulla lingua del Petrarca* (1951), ivi, pp. 169-92.
- PRA *Parere ritardato su «Artemisia»* (1949), ivi, pp. 173-78.
- PV *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in *Varianti...*, cit., pp. 5-31.
- RL *Varianti del «Caravaggio». Contributo allo studio dell'ultimo Longhi* (1980), in *Ultimi esercizi...*, cit., pp. 299-315.

Giuseppe Lo Castro

Le bertucce e le stelle Situazioni dei «Vecchi e i giovani» nel «Gattopardo»

Che *Il Gattopardo* si collochi in una linea di riflessione della narrativa italiana sul passaggio storico dell'Unità d'Italia in Sicilia e sul destino delle classi sociali, secondo l'esempio dei *Viceré* e dei *Vecchi e i giovani*, è opinione critica conclamata. La diffusa interpretazione di questo genere ha prediletto una lettura in chiave storica dei tre romanzi, a scapito di un'indagine che collochi il tema all'interno di una visione più ampia sulla natura profonda delle relazioni umane e in una prospettiva così lunga da trascendere le vite individuali e persino la storia. Vittorio Spinazzola, che per primo ha istituito a fondo il confronto tra queste opere in un importante volume, vi ha esplorato una teoria dell'immobilismo siciliano e della negazione della profondità delle trasformazioni storiche: «Alla persuasione ottimistica d'un ritmo ascensionale del divenire storico subentra la messa sotto accusa della storia, incapace di produrre vere modifiche nel tessuto immobile dell'esistenza»¹. E giunge alla conclusione: «le prognosi che i tre scrittori traggono da questa diagnosi comune sono molto diverse. Tutti però ne sono indotti a contestare ogni teleologia storica, ed ogni fiducia in una evoluzione positiva delle modalità di convivenza umane».² Francesco Orlando ha provato a spostare questa messa a fuoco per il *Gattopardo*, adducendo una importante serie di riferimenti letterari europei – a suo avviso vera matrice del romanzo – e sminuendo il rapporto di vicinanza con *I Viceré* di De Roberto e in generale con i siciliani.³ In proposito è lo stesso Lampedusa, in una lettera, a prendere preventivamente le distanze, a esibire una differenza ideologica e tuttavia a confermare al contempo una fonte con cui è impossibile non fare i conti: «Mi sembra che [il romanzo] presenti un certo interesse perché mostra un nobile siciliano in un momento di crisi (che non è detto sia soltanto quella del 1860), come egli vi reagisca e come vada accentuandosi il decadimento della famiglia sino al quasi totale disfacimento; tutto questo però visto dal di dentro, con una certa compartecipazione dell'autore e senza nessun astio, come si trova invece nei «Viceré»».⁴ Così il nuovo romanzo sulla «crisi» dell'aristocrazia e del suo ruolo sociale appare legato a un esempio inevitabile come quello derobertiano, sia pure con

¹ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Milano, Garzanti, 1990, p. 8.

² Ivi, p. 9.

³ Orlando parla di «pregiudizio» «regionalista» e sottolinea come «si potrebbe dire che [Lampedusa] non appartiene alla tradizione letteraria italiana», concludendo provocatoriamente: «Chissà che la sopravvalutazione della sua sicilianità non sia in qualche modo una risposta, provincialmente deviata ed equivoca, allo stato di cose in questione [e cioè ai «dettami italiani sia ideologico-politici che estetico-critici»]. Anagrafe a parte, l'aver ambientato *Il Gattopardo* in Sicilia non fa di Lampedusa uno scrittore siciliano, cioè sempre italiano, più di quanto non faccia uno scrittore italiano di Stendhal l'aver ambientato tutta in Italia *La Certosa di Parma*» (F. Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 18 e 10-11).

⁴ G. Tomasi di Lampedusa, Lettera a Enrico Merlo del 30 maggio 1957, riprodotta in G. Lanza Tomasi, *Premessa a Il Gattopardo*, in G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Milano, Mondadori, 2011, p. 18.

molti distinguo da parte dell'autore. Col *Gattopardo*, Tomasi vuole rivendicare una visione più solidale con l'aristocrazia, secondo un punto di vista serio, «senza nessun astio» – ma l'astio è forse di Tomasi verso De Roberto –, ovvero senza le caricature e le sottolineature di manie e di gretto cinismo osservate dal suo predecessore, in difesa al contrario della dignità inoperosa e intellettuale di chi da una parte subisce passivamente la sconfitta, e dall'altra accetta pragmaticamente dei compromessi a tutela del proprio *status*. Come fa notare Merola, del resto, dall'ostilità di De Roberto verso i propri protagonisti aristocratici, si distingue l'atteggiamento di Pirandello ne *I Vecchi e i giovani*: «Se tuttavia Pirandello scrive un romanzo che assomiglia più ai *Viceré* che non a quelli di Capuana e di Verga, bisogna riconoscere che tradisce poi il capolavoro di De Roberto nell'essenziale, volgendo regolarmente in compassione la sua spietata freddezza e in immedesimazione un distacco addirittura increscioso».⁵

Una certa idea immobilista della storia sembrerebbe accomunare i due romanzi. Tuttavia c'è una differenza sostanziale: l'immobilismo dei *Viceré* appare un progetto vincente di trasformismo dell'aristocrazia che consente al principe Consalvo di conservare e rilanciare il proprio prestigio su scala nazionale; in tal modo, secondo un'utopia di rigenerazione, con la negazione del passaggio storico del Risorgimento, si nega anche la possibilità di un rivolgimento sociale in Sicilia. Al contrario, nel *Gattopardo* il discorso si fa più contraddittorio: la strategia di Tancredi non realizza tanto un progetto di rivincita sociale (anche se il giovane nipote del principe si riscatta dalla decadenza di suo padre), quanto piuttosto una tenuta provvisoria – e dunque apparente – del potere aristocratico, mentre nuovi, concorrenziali e vincenti soggetti si fanno largo comprando beni e occupando posizioni con disinvoltura e indiscutibile abilità economica. D'altra parte la borghesia affaristica o agraria emergente manca del tutto nei *Viceré* e gli eventuali esponenti di una nuova classe sono figure mediocri e perdenti come Giulente.

Se il rapporto del *Gattopardo* con *I viceré* è lampante per vicinanza tematica ma divergente sul piano delle conclusioni e del giudizio ideologico, più puntuali, benché meno indagati, sono i punti di contatto con *I vecchi e i giovani*, sia nell'analogia di certe situazioni narrative, che nei sentimenti che accomunano alcuni personaggi, e nello stile o in alcune omologie tematiche: tutte tracce che fanno pensare all'opera di Pirandello come a una fonte che ha agito sul romanzo di Lampedusa.

La scena iniziale del *Gattopardo* ce ne fornisce subito un esempio. Gli ornamenti della cappella principesca, con il ritratto ammiccante della Maddalena penitente, le «nudità mitologiche» del pavimento, gli affreschi degli dei olimpici del soffitto, fra cui «Venere languida», e in ultimo gli «sberleffi» delle bertucce contrastano o minano la sacralità della funzione rituale del rosario pomeridiano. La dissacrazione della recita può forse evocare la novella *Il rosario* di De Roberto,⁶ ma l'ironia del *Gattopardo* al confronto è bonaria e priva di intenzione polemica. Assai più prossima appare, invece, la scena iniziale del capitolo IV dei *Vecchi e i giovani*. Anche qui,

⁵ N. Merola, *L'infatuazione romanzesca. Su I vecchi e i giovani*, in *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 144.

⁶ Il racconto di De Roberto è richiamato in proposito da C.A. Madrignani, *Il romanzo della «terrificante insularità»*, in *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo italiano moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 173-74.

nella cappella principesca di Colimbeta di don Ippolito Laurentano, si sta celebrando un rito, una messa, e, allo stesso modo, la serietà religiosa è turbata dalla presenza della statua acefala di una Venere nuda di fronte all'ingresso da dove il capitano Sciaralla assiste alla cerimonia ed è indotto a pensare: «Vera tentazione del demonio era intanto quella statua nuda lì davanti la cappella, per tutti quegli uomini di guardia che dovevano star fuori», e poco oltre: «Ridevano intanto, fiorenti, le mirabili forme della dea decapitata»⁷.

La chiave di entrambi gli episodi è nella deformazione umoristica che abbassa la scena. Nei *Vecchi e i giovani* la natura dissonante e distraente della nudità mitologica è esplicita e il personaggio stesso di Sciaralla, di cui il narratore riprende i pensieri, se ne fa infastidito interprete. La Venere, frutto delle appassionante ricerche archeologiche del principe don Ippolito, collocata nel vestibolo della cappella a far da incombente presenza peccaminosa sulla guarnigione dei servitori non ammessi alla sala della cerimonia, consente una visione dall'esterno e dal basso della messa che, come il rosario del romanzo di Lampedusa, «era per finire». L'accostamento fra il diabolico della statua e il religioso della messa finisce col sottrarre credibilità a quest'ultima. Nel *Gattopardo* l'intento è esibire un momento dell'ordine giornaliero della vita del principe, in cui il cerimoniale religioso si svolge ritualmente e serenamente, quasi fuori dal contesto. In un ambiente per mezz'ora sospeso e tacitato, l'occhio esterno, del narratore e del lettore, scopre sorridendo il blasfemo ignorato dall'abitudine distratta degli astanti: un segnale del fondo di convenzionalismo della recita condotta senza coscienza del contesto impudico, e una spia del bigottismo di facciata su uno sfondo di estetica sensualità aristocratica. E, del resto, il rito iniziale del romanzo di Lampedusa si inserisce in un equilibrio abituale che attraversa tutta la parte prima con il racconto di una giornata esemplare, identica a tante altre del principe e della sua famiglia.

Si tratta della rappresentazione di un immobilismo atavico non ancora intaccato dagli eventi; eppure già sbertucciato dalle cose, che si chiuderà con la notizia dello sbarco dei Mille a Marsala. È la distanza di un mondo che si perpetua per consuetudine, mentre intorno si disvela uno iato stridente, destinato a essere smascherato. Così avviene nell'epilogo del romanzo, quando, insieme alle reliquie, viene rimossa anche la presunta Maddalena penitente, – che si paleserà invece una «ragazza che ha ricevuto l'appuntamento e aspetta l'innamorato» –, decisamente inadatta a svolgere la funzione edificante nell'altare della cappella.

Anche sul piano dei personaggi un legame può essere individuato tra don Cosmo e il principe di Salina: entrambi sono contraddistinti da una comune propensione leopardiana a leggere nella dimensione dell'universo la insignificanza e la vanità delle cose umane, da cui ha origine un analogo atteggiamento di distanza dalle vicende contingenti e dai fastidi del presente. Don Cosmo è, in questo, un rigido osservante di una dottrina stoica, mentre il principe è attraversato da impulsi contraddittori e solo una stanchezza senile lo induce a cercare argomenti che plachino

⁷ L. Pirandello, *I vecchi e i giovani*, in *Tutti i romanzi, II*, a cura di G. Macchia con la collaborazione di M. Costanzo, Milano, Mondadori, [1973] 2005, p. 93. D'ora in poi il rinvio sarà nel corpo del testo con la sigla VG seguita dal numero di pagina.

il malumore per la propria sorte e per le incombenze del vivere in una visione cosmica del destino umano. Il parallelo tra i due personaggi offre qualche aggancio più esplicito in un motivo che hanno in comune: l'osservazione delle stelle.

Nell'episodio finale dei *Vecchi e i giovani*, non appena don Cosmo è avvisato da Lando Laurentano della partenza di Mauro Mortara, il dispiacere per la sofferta fuga del vecchio servitore del padre è stemperato in una dimensione superiore, evocata dalla visione delle stelle, «chiodi del mistero», perché rassicurano sulla natura provvisoria delle passioni terrene e sulla vanità della vita:

Don Cosmo non disse più nulla. Nella tetraggine, solenne e come sospesa, della notte ancora inquieta, rimase a udire il fragore del mare sotto le frane di Valsania e l'abbajare più o meno remoto dei cani; poi, con una mano sul capo calvo, si affisò ad alcune stelle, chiodi del mistero com'egli le chiamava, apparse in una cala di cielo, tra le nuvole squarciate. (VG 511)

Come a don Cosmo le stelle consentono di proteggersi dalle emozioni della vita mondana, così per don Fabrizio l'osservazione astronomica costituisce il desiderato rifugio, lo spazio franco dove riconoscere un ordine razionale superiore che consenta di evadere dalle noie quotidiane e rimuovere le angustie:

L'anima di don Fabrizio si slanciò verso di loro [le stelle], verso le intangibili, le irraggiungibili, quelle che donano gioia senza nulla pretendere in cambio, quelle che non barattano; come tante altre volte fantasticò di poter presto trovarsi in quelle gelide distese, puro intelletto armato di un taccuino per i calcoli; per calcoli difficilissimi che sarebbero tornati sempre. "Esse sono le sole pure, le sole persone per bene" pensò con le sue formule mondane.⁸

La verità era che voleva attingere un po' di conforto guardando le stelle. Ve n'era ancora qualcuna proprio su, allo zenith. Come sempre il vederle lo rianimò; erano lontane, onnipotenti e nello stesso tempo tanto docili ai suoi calcoli; proprio il contrario degli uomini, troppo vicini sempre, troppo devoti e troppo riottosi. (G 230).

Nel *Gattopardo* la pacificante visione delle stelle è connessa con un'immagine rassicurante della morte, come prossima salvatrice dai fastidi delle passioni vitali. Così, nell'ultimo brano citato, all'osservazione delle stelle segue l'evocazione della «fedele» Venere, attesa portatrice della fine.

L'immagine della morte come liberazione e, d'altra parte, come previsione di un destino confortante in cui si sarà finalmente liberi è una delle cifre del *Gattopardo*, e indica un ordine transumano e cosmico da contrapporre al disordine della storia, nonché la fiducia in un destino metafisico che trascenda gli ostacoli del vivere. Così già nella parte seconda del romanzo «i rintocchi di un 'mortorio'» possono suggerire una riflessione:

«Beato lui, se ne strafotte ora di figlie, doti e carriere politiche». Questa effimera identificazione con un defunto ignoto fu sufficiente a calmarlo. «Finché c'è morte c'è speranza» pensò [...]. (G 84)

⁸ G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* in *Opere*, cit., p. 94. D'ora in poi il rinvio sarà nel corpo del testo con la sigla G seguita dal numero di pagina.

Fino alla celebre battuta con cui don Fabrizio, sorpreso durante la scena del ballo a palazzo Ponteleone a isolarsi nella biblioteca per contemplare *La morte del giusto* di Greuze, viene apostrofato da Tancredi, «Ma cosa stai guardando? Corteggi la morte?», inducendo il maturo principe a pensare alla «suprema consolazione» della ormai «più vicina» «uscita di sicurezza» (G 221). L'evocazione della morte pacificatrice, pur non connessa al motivo astronomico, è presente in una scena dei *Vecchi e i giovani*, dove al principe don Ippolito, in più circostanze attraversato dal triste sentimento senile della propria prossima fine, la morte può a un tratto, verso l'epilogo, apparire in tutt'altra, rassicurante, veste:

[...] don Ippolito [...] non aveva pensato più ad altro che alla morte, alla sua scomparsa da quei luoghi, che ormai non doveva essere lontana. Ma, contemplata così, sotto quel sole, in mezzo a tutto quel verde, mentre il corpo si dondolava ai movimenti uguali della placida cavalcatura, la morte non gli aveva ispirato orrore, bensì un'alta serenità soffusa di rammarico e insieme di compiacenza, per la gentilezza e la nobiltà dei pensieri e delle cure, di cui aveva sempre intessuto la sua vita in quei luoghi cari, a cui tra poco avrebbe dato l'ultimo addio. E s'era immerso a lungo in quel sentimento nuovo di serenità, come per mondarsi del terrore angoscioso ch'essa, la morte, gli aveva cagionato finora [...]. (VG 455-56)

La corrispondenza è significativa, tanto più che giunge a conclusione del passo in cui il principe don Ippolito si è appena rifugiato negli studi, estraniandosi dalle pene mondane nella quiete riposante delle ricerche archeologiche, in tutto simili ai calcoli celesti di don Fabrizio.

In questo senso anche la passione di don Ippolito per i fasti dell'antica Akragas e le sue teorie sulla topografia storica della città e l'ubicazione dei suoi luoghi pubblici, analoghe ai precisi calcoli stellari di don Fabrizio, suggerisce un parallelo indicativo. L'apparizione di don Ippolito che, dopo la messa nella cappella di famiglia, si reca a immergersi negli studi antichi nelle sale del suo «Museo», dove viene raggiunto da don Illuminato Lagaipa, il prete di casa, a cui illustra le proprie teorie, è ripresa nella parte prima del *Gattopardo*, quando il principe si ritrova nel suo privato osservatorio astronomico a studiare le stelle insieme a don Pirrone, e in generale richiama il rapporto di confidenza intellettuale tra don Fabrizio e il suo gesuita in relazione agli studi.

La traccia, che si è illustrata, di un'attesa della morte, come destino prossimo, attraversa del resto i protagonisti «vecchi» del romanzo di Pirandello, e in qualche caso torna a configurarsi come possibile evasione dalle amarezze e disillusioni e dagli obblighi faticosi della vita. Così è per Flaminio Salvo che, per un attimo, disilluso da tutto, dopo la morte di Nicoletta Capolino e Aurelio Costa e il probabile impazzimento della figlia Dianella, può pensare: «Lo sterminio della sorte sulla sua esistenza era compiuto; in quel vuoto arido, orrido, restava padrone, senza più nulla da temere. La morte non la temeva.» (VG 405); e poi, quando gli sopraggiunge anche il fastidio di una lettera della sorella, insoddisfatta del matrimonio con il principe don Ippolito, recatosi a colloquio con quest'ultimo, può invidiarlo, immaginando che la sua villa ha la fortuna, «la bella comodità d'esser molto vicina al cimitero»; anzi ancor più, ricordandosi che addirittura «il principe s'era fatto edificare nella stessa

tenuta [...] un tumulto uguale a quello di Terone, e gli sorse una viva curiosità di andarlo a vedere» (VG 487).

È simile la situazione di Francesco D'Atri, la cui vita è segnata dai fallimenti pubblici e privati, talché il personaggio può in un lungo monologo sfogare la propria amarezza, giungendo a prefigurare la propria fine, come uno spiraglio di salvezza: «Ah, il bujo, il bujo, un luogo di riposo: la morte, sì! Tutta quella guerra faceva vincere volentieri il ribrezzo della morte.» (VG 282). Certamente al personaggio pirandelliano la morte arride come una fuga dal disincanto, come un'estrema possibilità di fuoriuscire da una vita irrealizzata, in cui i sogni giovanili sono stati infranti dalle urgenze dei compromessi, fino ad esserne stravolti. E se questo segna in Francesco D'Atri il senso di colpa, per un sostanziale tradimento dei valori risorgimentali, si ripercuote in Flaminio Salvo come fallimento di un sogno privato: l'arrampicatore sociale ha perso tragicamente il desiderato erede maschio e presagisce la fine di una fortuna destinata a dispersione o ad essere accaparrata da chi non la merita (tema ripreso dal *Mastro-don Gesualdo*). Più prossimo al don Fabrizio del *Gattopardo* è però il sentimento di disagio dell'altro principe, don Ippolito: in questi due casi non è in gioco una vera disillusione, quanto una perdita di valore della vita, un desiderio di quiete che finisce con l'incrociare il desiderio di morte, anche se nel romanzo di Lampedusa l'attesa della fine appare da subito come liberazione da una vita indolente, fissata in ritmi ripetitivi e sempre più bisognosa di trascendere le passioni. Questo tema può incrociare in Pirandello, e poi in Lampedusa, anche la prefigurazione di situazioni *post mortem*. Così volge al termine il monologo appena citato di Francesco D'Atri:

Francesco D'Atri si fermò, con gli occhi immobili e vani. Immaginò il tempo dopo la sua fine: il tempo per gli altri... ecco tornata la calma... per gli altri! Rabbonite quelle onde, squarciato l'orrore di quella tempesta; e nessuna pietà, nessun rimpianto, nessuna memoria di chi s'era trovato in quei frangenti e vi era perito. (VG 282)

Qui la prefigurazione della morte agisce, s'è visto, come calmante («ecco tornata la calma»), ma compone anche il presagio che nel tempo lungo il proprio dramma interiore nella storia non lascerà né memoria né simpatie.⁹ L'atteggiamento è non dissimile da quello del principe don Fabrizio che pensa alla propria fine quando nella biblioteca di Palazzo Ponteleone osserva il dipinto di Greuze, e in generale da quello di tutto il romanzo, in cui cose e persone sono egualmente presaghe di un destino futuro di scomparsa: dall'amore fra Tancredi e Angelica («Quei giorni furono la preparazione a quel loro matrimonio che, anche eroticamente fu mal riuscito» G 165), alla sorte delle figlie del principe («Sono delle stupide: a forza di riguardi, divieti, superbie, finiranno si sa già come» G 168), al destino della stessa Angelica («La malattia che tre anni dopo l'avrebbe trasformata in una larva miseranda era già in atto ma se ne stava acquattata nel suo sangue», G 254), alla fine del cardinale di Palermo menzionata nell'ultima parte («Adesso che da molto tempo non c'è più» G 261), fino

⁹ Nel passo si può anche leggere un'eco del leopardiano *Bruto minore*, una sorta di desiderio ultimo di morire senza aspettativa di gloria, dimenticato dai posteri.

agli affreschi degli dei «sorridenti e inesorabili» (G 218) che crolleranno nella seconda guerra mondiale. La vitalità degli uomini come delle cose, all'occhio disincantato del principe e alla consapevolezza onnisciente dello sguardo postumo del narratore, appare un episodio contingente. Non per niente il romanzo consegna il proprio epilogo al misero disfacimento della figura emblematica di Bendicò, che di un anarchico, dissonante e gioviale vitalismo è protagonista nelle prime parti del romanzo.

La scena appena citata di Francesco D'Atri, stanco e ormai proiettato verso la propria fine, si conclude con una smorzatura umoristica e, con un'allusione a un gioco del destino che si è fatto beffe del personaggio e delle sue passioni:

A un tratto su la mensola, a cui teneva fissi gli occhi, gli s'avvistò una piccola bertuccia di porcellana, che li rideva in faccia sguajatamente. (VG 282)

Siamo molto vicini alla tesi del «demoniaccio beffardo» (VG 509) evocato in un altro, celebre, passo da don Cosmo. Forse non è solo per coincidenza che nel *Gattopardo* le stesse scimmie chiudono la scena iniziale del rosario («Sulle pareti le bertucce ripresero a fare sberleffi ai *cacatoés*», G 28) e ritornano significativamente in altre due circostanze, a conclusione del dialogo distensivo con padre Pirrone nell'Osservatorio nella prima parte («Per mezz'ora quella mattina gli dei del soffitto e le bertucce del parato furono di nuovo posti al silenzio», G 59); e infine nel momento della morte del principe tra le numerose cose che riaffiorano alla mente del moribondo («ripensò [...] alle bertucce del parato», G 237). Si tratta di un senso ben diverso: la bertuccia del *Gattopardo* non sminuisce la tragicità del personaggio, ma ripropone il tema di un antico potere irriverente soggiacente alla tessitura funebre del romanzo di una fine. Lo sguardo impertinente della bertuccia è il segno di un passato vitale cui si va contrapponendo un desiderio di pace e un'accettazione del destino di scomparsa individuale e di ceto. Eppure la bertuccia dall'alto, come gli dei olimpici, può suggerire lo stesso pirandelliano sorriso beffardo sul destino umano. D'altronde la bertuccia di Pirandello si connette, come quella di Tomasi, alla presenza di un tema apocalittico: la fine di un sogno politico e di una possibilità di gloria, oppure la fine di un'epoca in cui la nobiltà poteva dall'alto insieme alle divinità prendersi gioco del mondo.

In entrambi i casi colpisce la soluzione stilistica di presentare lo sguardo dissacrante di un animale raffigurato che si anima quasi a giudicare la scena. Questa modalità è ben presente in molti luoghi dei *Vecchi e i giovani* e ritorna nel *Gattopardo* dove, come è noto, le immagini dei quadri alle pareti e di vere e proprie *ekphrasis* ha una frequenza importante,¹⁰ che talvolta si configura come contrappunto o si anima (ad es. oltre che nella scena iniziale del rosario già ricordata, nella sesta parte, quando durante il ballo, «Nel soffitto gli dei, reclinati su scanni dorati, guardavano in giù sorridenti e inesorabili come il cielo d'estate», G 218); oppure, quando Angelica fa la sua apparizione a Palazzo Salina: «i fiori bicolori di Murano sul loro stelo di curvo

¹⁰ Cfr. Marina Paino, *Nei luoghi del Gattopardo in Il moto immobile. Nostoi, sonni e sogni nella letteratura siciliana del '900*, Pisa, Ets, 2014, in particolare *Immagini e finzioni*, pp. 89-112.

vetro guardavano in giù, ammiravano colei che entrava e le rivolgevano un sorriso cangiante e fragile» (G 145). Già nel romanzo pirandelliano oggetti, sculture, architetture paiono assistere alla scena, come spettatori che la straniano e trascendono. Ne do qualche esempio:

Alzò gli occhi, volse di nuovo lo sguardo attorno e di nuovo dall'immobilità silenziosa di quei vecchi oggetti senz'uso e senza vita si sentì turbato, quasi che essi, per averne egli scoperto le magagne, lo spiassero ora più ostili. (VG 68);

Non se l'aspettava, intanto il vecchio cascione di Valsanìa, nel desolato abbandono in cui da tanti anni viveva, tutti quei fronzoli e quei pennacchi, tutti quei paramenti sfarzosi che i tappezzieri gli appendevano dalla mattina. Pareva se li guardasse addosso, triste e un po' stupito, con gli occhi delle sue finestre [...]. (VG 213)

Le affinità tematiche tra i due romanzi concernono poi una certa visione della Sicilia, come terra di rassegnazione all'impossibilità di reali mutamenti, una rassegnazione che pare in relazione con la natura stessa del suo paesaggio segnato dal sole. La pigrizia siciliana è allora una pigrizia climatica, contraddistinta da una natura violenta e annichilente, secondo un *topos* sull'indolenza meridionale di lunga tradizione, e che entrambi i romanzi riattivano.

Nel *Gattopardo* il clima e la geologia del territorio determinano l'antropologia:

Il sole [...] si rivelava come l'autentico sovrano della Sicilia: il sole violento e sfacciato, il sole narcotizzante anche, che annullava le volontà singole e manteneva ogni cosa in una immobilità servile, cullata in sogni violenti, in violenze che partecipavano dell'arbitrarietà dei sogni. (G 56)

È un'opzione che poteva trovare nei *Vecchi e i giovani* qualche addentellato, senza però una teorizzazione esplicita del rapporto di contiguità. Così, anche se avversata da pioggia e fango (dichiarata cifra allegorica del romanzo pirandelliano), la natura della campagna appare in relazione con la natura degli uomini e con la loro inoperosità:

L'accidia, tanto di far bene quanto di far male, era radicata nella più profonda sconfidanza della sorte, nel concetto che nulla potesse avvenire, che vano sarebbe stato ogni sforzo per scuotere l'abbandono desolato, in cui giacevano non soltanto gli animi, ma anche tutte le cose. E a Sciaralla parve di averne la prova nel triste spettacolo che gli offriva, quella mattina, la campagna intorno a quello stradone. (VG 12)

E in un altro passo, nelle parole di Corrado Selmi, a imporsi è proprio il ben noto sole che genera inerzia:

ci ostiniamo purtroppo a volere essere ombre noi, qua in Sicilia. O inetti o sfiduciati o servili. La colpa è un po' del sole. Il sole ci addormenta finanche le parole in bocca!. (VG 199–200)

Il tema dell'inoperosità sfiduciata e della convinzione profonda e radicata nell'impossibilità di mutare la perenne natura delle cose in Sicilia è nodo centrale del lungo monologo del principe don Fabrizio con l'emissario piemontese Chevalley, da cui estraggo alcuni passi: «In Sicilia non importa far male o far bene: il peccato che

noi Siciliani non perdoniamo mai è semplicemente quello di “fare”» (178); «desiderio di immobilità voluttuosa»; «la nostra [de siciliani] prigrizia» (179); «ho detto i Siciliani, avrei dovuto aggiungere la Sicilia, l’ambiente, il clima, il paesaggio» (180); «Questa violenza del paesaggio, questa crudeltà del clima, questa tensione continua di ogni aspetto, questi monumenti, anche, del passato, magnifici ma incomprensibili perché non edificati da noi e che ci stanno intorno come bellissimi fantasmi muti» (180-81); fino alla definizione di «terrificante insularità d’animo» (181).¹¹

L’associazione tra paesaggio siciliano e natura dei suoi abitanti, tra sole e accidia, tra monumentalità passata e archeologica e morte presente, ha un precedente nella lunga descrizione iniziale del VI capitolo della prima parte dei *Vecchi e i giovani*:

L’Akragas dei greci, l’Agrigentum dei Romani, eran finiti nella Kerkent dei Musulmani, e il marchio degli Arabi era rimasto indelebile negli animi e nei costumi della gente. Accidia taciturna, diffidenza ombrosa e gelosia.» (163) [...] Era qua ora, il regno della morte. [...] Girgenti era la città dei preti e delle campane a morto. (VG 163)

La scena che si era aperta con l’indicazione di una campagna elettorale senza passioni si concluderà con una dichiarazione di sfiducia atavica del popolo in ogni possibile orizzonte politico:

Nessuno aveva fiducia nelle istituzioni, né mai l’aveva avuta. La corruzione era sopportata come un male cronico, irrimediabile; e considerato ingenuo o matto, impostore o ambizioso, chiunque si levasse a gridarle contro. (VG 164)

È allora una Sicilia ancestrale che si contrappone al progresso e alla storia. L’immutabilità del paesaggio naturale corrisponde all’immodificabilità del carattere dei suoi abitanti. Quello che il passaggio storico nel *Gattopardo* non può conseguire è un livello di trasformazione politica delle coscienze e dell’antropologia del vivere e del sentire. L’ipotizzata «lenta» – ma in realtà ben più celere – «sostituzione di ceti» (G 54) procede senza intaccare la natura profonda, quasi «geologica» dell’uomo siciliano.¹²

Sul piano strutturale il romanzo di Pirandello è caratterizzato da un’originale compresenza dei piani temporali, per cui il 1893 è letto parallelamente alla memoria del 1860 e viceversa. I due tempi convivono e si illuminano a vicenda, così che il Risorgimento rivisitato a trenta e più anni di distanza ha cambiato volto, mentre la miseria del 1893, vista con l’occhio dell’utopia rivoluzionaria del processo unitario appare come un grave tradimento. Gli stessi protagonisti del romanzo, sul piano biografico condividono questi due tempi. Essi non si dividono semplicemente in «vecchi» e «giovani», ma sono insieme vecchi, che sono stati giovani e rievocano

¹¹ Per un’interpretazione del romanzo a partire dal discorso di Chevalley e da questa poco chiara «terrificante insularità d’animo», cfr. C.A. Madrignani, *Il romanzo della terrificante insularità*, in *Effetto Sicilia*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 171-185.

¹² Come ha osservato Madrignani, clima, paesaggio e uomo sono in sintonia: «Al quadro del paesaggio disumano fa da pendant il ritratto dell’*homo sicanus*, contrassegnato anche lui da un destino geologico di autoannientamento (lo schema è quello dello storicismo positivista, che fa capo a clima e ambiente)» (C. A. Madrignani, *Il romanzo della «terrificante insularità»*, cit., p. 181).

nostalgicamente la propria passata vitalità, e giovani, attraversati per effetto dei nuovi tempi da una sfiducia senile. Questa visione prospettica introduce una dimensione narrativa inedita perché è consustanziale al procedere del racconto, in un costante e serrato confronto fra due età storiche e due momenti dell'esperienza biografica. Nel *Gattopardo* la questione del tempo ha aspetti analoghi, fino a presentarsi in una veste poliedrica. Da una parte c'è il presente del 1860, un'età che appare a cavallo tra due tempi («Appartengo ad una generazione disgraziata a cavallo fra i vecchi tempi ed i nuovi, e che si trova a disagio in tutti e due», *G* 181), e c'è il confronto tra *ancien régime* e nuovo ordine borghese, dall'altra il 1860 è riletto a fine romanzo alla luce di cinquant'anni dopo, con il decisivo capitolo ambientato nel 1910, quando la fine del potere di un ceto si è già irreparabilmente consumata. Ma vi è insieme una continua allusione a un tempo più lungo, quello di cento anni dopo, per approssimazione, quello della stesura del romanzo e del presente dello scrittore («Per noi un palliativo che promette di durare cento anni equivale all'eternità», *G* 58), la cui evocazione getta una luce equivoca sulle speranze di don Fabrizio, come del resto il personaggio stesso teme («Egli notò di nuovo la stupefacente accelerazione della storia», *G* 107) e poi scoprirà. Il narratore così introduce un punto di vista postumo, alludendo al fatto che a cento anni di distanza si sappia come la vicenda secolare del potere aristocratico si sia da tempo esaurita. Il centenario dall'Unità è alluso allora come un remoto termine di paragone per verificare la cattiva tenuta di una strategia («cambiare tutto perché nulla cambi») e decretare l'avvenuto movimento della storia. Il percorso che abbiamo condotto, accostando alcuni episodi e temi significativi dei due romanzi mi sembra consenta di appurare quanto *I vecchi e i giovani* abbiano costituito una lettura importante, ben più dei *Viceré*, che ha fermentato nella mente di Lampedusa fino a lasciare tracce rinvenibili nel *Gattopardo*. Un'attenzione all'opera di Pirandello è del resto attestata in modo significativo nelle lezioni di letteratura inglese e francese, dove il suo nome è ricordato tre volte, mentre De Roberto non compare mai. Una volta si paragona la biografia travagliata di Charles Lamb a quella dello scrittore agrigentino; un'altra volta lo si inserisce tra i frutti importanti dell'eredità del Pickwick di Dickens, in nobile compagnia con «Trollope, Dostoevskij, Maupassant, Flaubert»; infine, caso più significativo, è utilizzato come termine di riferimento per segnalare la grandezza della *Saint-Genest* di Rotrou, «che è davvero magnifica e una delle maggiori tragedie del teatro francese», «tanto da rasentare Pirandello». ¹³ Un autore dunque ben presente e caro a Tomasi, cui è senz'altro attribuita una statura europea.

Alla tradizionale collocazione del *Gattopardo* lungo l'asse di una ripresa di un tema siciliano inaugurato da De Roberto, in cui *I vecchi e i giovani* sarebbero al più un tassello di passaggio, bisogna allora sostituirne un'altra che riconosca la presenza

¹³ Cfr. G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., pp. 1094, 1116 e 1668. I riferimenti sono tanto più significativi, in quanto vanno in controtendenza rispetto al ruolo degli scrittori italiani nelle lezioni di letteratura inglese e francese; secondo la lettura che ne ha proposto Francesco Orlando, «in esse, la cultura italiana, piaccia o no, svolge di frequente la funzione contrastiva d'una cultura straniera un po' secondaria» (*L'intimità e la storia*, cit., p. 11) – ma la tesi di Orlando andrebbe sfumata: si pensi al giudizio altamente positivo sui *Malavoglia*, accomunati ai *Fratelli Karamazov* e a quattro drammi di Shakespeare nella capacità di rendere «il paesaggio senza aver scritto un rigo di descrizione [...] cosa che lascia interdetti» (G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, cit., p. 752).

marcata di quest'ultimo significativo sottotesto, da cui lo scrittore palermitano ha tratto spunti situazionali e opzioni tematiche, prima fra tutte una propensione a leggere la storia accanto a una prospettiva cosmica e metafisica di matrice leopardiana che la può trascendere e ridimensionare. Il consueto tema dell'immobilismo siciliano non è allora assenza di storia, mancanza di un rivolgimento politico e/o sociale, ma possibilità che la storia venga letta anche in un orizzonte più lungo. Così *I vecchi e i giovani* registrano a distanza di trenta anni il fallimento di un rivolgimento politico, ma denunciano anche gli esiti di quel fallimento. Questi non provano un'inerzia nel movimento storico, ma registrano un'evoluzione che produce sfiducia negli uomini e nella politica e che invita a guardare con più distacco le passioni giovanili, rivisitandole dal punto di vista della loro disillusione. Così *Il Gattopardo* non nega – come si è voluto credere, affidandosi a una battuta di Tancredi su cui molto c'è da ridiscutere – il cambiamento storico, anche radicale, attestandosi sulla caduta definitiva dell'aristocrazia fino alla registrazione della «fine di tutto» («l'ultimo [dei Salina] era lui», *G* 238; «il prestigio del nome in sé stesso era lentamente svanito», *G* 253), vero e proprio passaggio epocale; vi aggiunge però l'immagine rassicurante di un destino più vasto dell'umanità, le cui sorti nella storia, insieme a quelle della società, si stemperano sul tempo lungo dei movimenti astrali o delle ere geologiche.

Manuele Marinoni

Inferni novecenteschi

Appunti sulle poesie di Giorgio Manganelli

Voleremo via nell'universo
 In cerca di una esatta meteora
 omicida
 Di una faccia lunare che
 proibisca
 Calcoli oziosi di ritorno;
 ci buttiamo nel niente

Giorgio Manganelli

Dall'emergere immediato delle poesie sulfuree di Giorgio Manganelli, edite per la prima volta nel 2006,¹ si è subito vista una certa continuità, o meglio, una sorta di avantestualità sibillina di quelli che sono alcuni codici essenziali della *Weltanschauung* letteraria dello scrittore milanese.² Qui mi propongo non tanto di mostrare tali continuità, cosa che peraltro, in parte, già la critica ha fatto, e che comunque per alcuni particolari temi e dati generali ripercorrerò, bensì di creare una sorta di mappa (infernale *iuxta propria principia*), sintetica s'intende, dei nuclei portanti di quella metafisica del nulla che Manganelli ha educato per tutta la vita, tra conglomerati somatici ed effluvi neo-barocchi.³ Credo si potranno così vedere, tra non poche incertezze, aporie e non iniqui dissimulati tentennamenti, le radici di una testualità poetica che ha sì legami con alcune esperienze coeve, neo-avanguardistiche e neo-apocalittiche (citerò alcuni casi), ma che sa anche imporsi come percorso, esercizio, ancora infernale, autonomo; e per di più con alcuni nessi isotopici tutt'altro che marginali.⁴

Partirei subito con quello che è forse il chiodo fisso della poesia italiana, perlomeno, del Secondo Novecento: il problema del soggetto.⁵ Nel cuore dell'ipetrofia dell'io del Manganelli scrittore (ininterrotto burattinaio infernale) che si sente prima di tutto un io carnificato, sta la paradossale psicosi del corpo. In *Non tenterò più di risolvere*, poesia datata dall'autore «1955 (fine) o 56 (inizio)», e, per certi aspetti, tematici più

¹ G. Manganelli, *Poesie*, a c. e con uno scritto di D. Piccini, *Postfazione* di F. Francucci, Milano, Crocetti, 2006. Segnalo anche l'intervento di F. Milani, *Manganelli tra prosa e poesia*, «Poetiche», 1, 2009, pp. 121-138.

² Lo mette subito in luce Piccini nell'*Introduzione* (*Manganelli, la poesia come verità?*) delle *Poesie*.

³ Per una sintetica fenomenologia delle possibilità del Nulla nella letteratura manganelliana mi permetto di rimandare al mio *Il 'paradigma' metamorfico nella letteratura di Giorgio Manganelli*, in *Mitologie, miti, mitoidi nella narrativa italiana fra Novecento e Duemila*, a cura di Nives Trentini, «Lettera Zero», 1, 2015, pp. 147-154. (con un saggio inedito di Pietro Citati).

⁴ Non è certo il caso di discutere di macrotestualità, ma sono evidenti molti nessi, sia stilistici, formali, sia tematici, nel *corpus* poetico.

⁵ Essendo la bibliografia in proposito ormai assai ampia mi limito a segnalare tre titoli di riferimento (dai quali partire per numerosi e plurali approfondimenti): E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999; V. Coletti, *Dietro la parola. Miti e ossessioni del Novecento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002 e M. A. Grignani, *La costanza della ragione. Soggetto, oggetto e testualità nella poesia italiana del Novecento*, Novara, Interlinea, 2002. Da un punto di vista filosofico, e di storia delle idee, credo sempre imprescindibile R. Bodei, *Destini personali. L'età della colonizzazione delle coscienze*, Milano, Feltrinelli, 2009.

che testuali, programmatica, leggiamo: «imparo a memoria:/ una imprevedibile chiarezza / dentro il mio corpo che decade». ⁶ Il dominio del possessivo, ben evidente dalle numerose particelle pronominali, si tramuta in una sorta di apologia de-costruttiva del corpo del soggetto, auto-riconosciuto prima di tutto da paradigmi spaziali: si tratta sempre di spazi vuoti, abissali, parossistici e posticci. Qualche fascia esemplificativa:

Accetterò la morte in tutte le sue forma:
mi riconcilierò, già lo comprendo,
con il limite delle scatole di latta⁷

Io ripeto i miei tempi più lontani:
l'infanzia sdentata, la petalante
adolescenza, la sconcia pubertà⁸

Io celebro la mia assurda solitudine
[...]
Io celebro la forma della triste geometria⁹

Io frugavo il tuo grembo
Con l'umile lussuria¹⁰

Nelle prime poesie raccolte assistiamo infatti a una vera e propria fenomenologia del vuoto/pieno del soggetto, il quale, piuttosto che essere alla ricerca di una identità e di un destino, come sottoscrive Daniele Piccini,¹¹ credo sia già consapevole, nichilisticamente consapevole, della propria tautologica, transitoria, mortifera natura. C'è una poesia, *Io mi divido*, significativa di tale processo; e forse ancor più che governata da un principio de-costruttivo occorre definirla tracciata da un'intenzione de-creaturale, intendendo con creaturale quella particolare forma, tutta dissacratoria, rimbaudiana, della teologia in negativo di Manganelli (si noti la *climax* somatica dall'esterno all'interno, dall'interno all'esterno, in una continua metonimia che culmina nell'arcillesema, specificatamente manganelliano, «pube»)¹²:

Io mi divido
In giacca e calzoni e cintura
E ancora mi disgiungo
In cravatta e camicia
E mi scindo in cranio, in polmoni,
in viscere e pube,
e mi distinguo
in ogni cellula
che senz'amore s'accosta

⁶ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 63.

⁷ Ivi, p. 28.

⁸ Ivi, p. 35.

⁹ Ivi, p. 43.

¹⁰ Ivi, p. 47.

¹¹ Cfr. D. Piccini, *Manganelli, la poesia come verità?*, in Ivi, p. 10.

¹² Non sarà un caso che nella prima sezione di *Liebesgedichte* Manganelli dichiara (in una sorta di iperbole esistenziale auto riduttiva): «quello che scrivo/ non scrivo per scrivere scritte: non/ tendo a Ibico, metrico,/ scandendo in chiuse di verbo –/ io cerco frasi prive di senso/ per collocarvi questo feto di sesso»; G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 146.

ad altra cellula.¹³

Manganelli tenta anche un'intima lezione di ontologia del corpo (tornerò poi sul tema): un corpo «approssimativo», una «forma frettolosa»; indaga l'origine dell'unione somatica, che sicuramente non è gestita da un principio di ἀρμολία («ogni cellula / che senz'amore s'accosta / ad altra cellula»)¹⁴.

Dunque è un altro il principio, ed è questo un tema fondamentale, sia per identificare la natura di questo pseudo-soggetto, sia per cogliere i nessi interi dell'idea del reale secondo Manganelli. Prosegue la poesia:

Così, casualmente, sussisto:
 poi chiedo in prestito
 la forza che congiunge
 l'uno all'altro i miei volti possibili
 [...]
 Nell'attesa distratta
 D'una voce che perdoni la mia spalla,
 la mia gamba, la mia dolce cravatta:
 nell'oziosa attesa
 del sacramento della nascita.¹⁵

Tale principio è quindi l'assoluta contingenza delle cose. L'ordine, tutto ossimorico e tutto barocco, della causalità fa sì che l'esistere, il rimarcare la propria presenza nella materia, sia un accidente del non essere.¹⁶ Sono infatti i momenti della sospensione, oltre i numerosissimi attimi «notturni», quelli dell'«attesa distratta», degli «incroci», da cui ha origine questa esperienza del soggetto. Un soggetto spesso transitante, sovente in viaggio (il tema odepotico assume, come ben noto, una infinità di sfaccettature, tra il reale, l'immaginario e la finzione)¹⁷ e, come sarà da *Hilarotragoedia* a *La notte* e oltre, soprattutto un soggetto prevalentemente al presente.¹⁸ Ha giustamente scritto Graziella Pulce che proprio l'Ade è luogo

¹³ Ivi, p. 27.

¹⁴ Questa ontologia somatica è principalmente fondata su ordigni organizzativi del caos; un esempio radicale può essere individuato nei racconti di *La notte* (a cura di S. S. Nigro, Milano, Adelphi, 1996). Ricordo anche i temi paralleli della putrefazione e della discontinuità.

¹⁵ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 27.

¹⁶ Credo che questo presupposto teorico possa definirsi fondamento di una parte consistente della scrittura manganelliana. Lo stesso racconto metafisico dell'auscultazione di *Rumori e voci* (1987) parte da qui: il sorgere medesimo delle domande del protagonista-ascoltatore è puramente accidentale.

¹⁷ Sul tema mi limito a segnalare l'intervento di Salvatore Silvano Nigro (principe del regno della critica manganelliana) *Asterischi manganellianni*, in *La "scommemorazione". Giorgio Manganelli a vent'anni dalla scomparsa*, «Autografo», 45, 2011, pp. 13-17. Ma si veda anche l'intervento di Raffaele Manica, *Col Bartoli*, in *Cina, per esempio*, in AA.VV., *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Giorgio Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori Riuniti, 2000, pp. 145-156.

¹⁸ Aiuta bene a capire questa sconnessione spazio/temporale al presente in cui il soggetto è calato l'affermazione di Florenskij secondo cui «l'organizzazione del tempo si ottiene sempre e inevitabilmente con una scomposizione, cioè con la discontinuità»; cfr. P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995, p. 164. Sulla teatralità del corpo del soggetto, tra tempo, spazio e sostanza, secondo Manganelli, è molto utile accostare l'idea, radicale, di una quotidianità ultrasemantizzata, ancora in territorio heideggeriano, dello «sparpagliamento *topico* del *Dasein*»; cfr. François Makowski, *Du quotidien à l'habituel chez Heidegger*, «Les Chaiers Philosophiques de Strasbourg», 2, 1994, p. 98.

«terrificante ma transitabile»¹⁹ (una transitorietà tutta immersa nella solitudine del proprio corpo così come della propria psiche).

Per restare al nesso luogo-corpo-nulla, possiamo citare anche la poesia *Un anno fa, a questa*²⁰ che pare essere una vera e propria riscrittura/inversione (parodistica, ma non in termini dissacratori) di *Alla luna* di Leopardi.²¹ Significativi, ancora nell'indice mortuario, i «loculi della memoria». Vediamo un confronto testuale, di per sé assai eloquente:

Un anno fa, a questa
Fermata d'autobus
Io piansi lacrime di sangue.

Tanto poté la denegata fregna
Angustiare l'adiposo infante!

Ora nei loculi della memoria,
disseccata, minuta,
non carezza, ma il muschio
del tempo è cortese al tuo niente.²²

O graziosa luna, io mi rammento
Che, or volge l'anno, sovra questo colle
Io venia pien d'angoscia a rimirarti:
[...]
Ma nebuloso e tremulo dal pianto
Che mi sorgea sul ciglio, alle mie luci
Il tuo volto appariva, che travagliosa
Era mia vita [...]
Oh come grato occorre
Nel tempo giovanil, quando ancor lungo
La speme e breve ha la memoria il corso,
Il rimembrar delle passate cose,
Ancor che triste, e che l'affanno duri!

Nella partita dell'esistere, sul campo del «niente», il possibile coincide coll'errore: «fummo un errore: forse necessario, / un errore sempre», leggiamo nell'ultima strofa di *Tentammo talora ribevendo il vino*;²³ poco oltre troviamo anche, forse sempre tra le possibilità di un errore necessario, e voluto, il tentativo di «raggrinzare». Sempre nel territorio del contingente leggiamo, da *Per amore dell'Uomo*, le «formulazioni esatte / del dubbio, dell'incerto, del casuale / il catalogo freddo dei possibili».²⁴ Non serve ribadire la ben nota, e già in queste poesia evidentissima, metafisica della parola come eterna contingenza sulla sostanza del nulla: il linguaggio è la prima, e forse la più importante, attuazione del discorso teologico.²⁵

Si tratta in prima istanza di poesie materiche, ma di una colata magmatica non tanto espressionistica, bensì neo-apocalittica,²⁶ di un momento di là dall'esperienza ultima, di là dai limiti dello stesso ordine biologico (tornerò sul tema del corpo in decomposizione): una superficie incrostata grattata da sanguinanti «unghie» e altri

¹⁹ G. Pulce, *Giorgio Manganelli. Figure e sistema*, Firenze, Le Monnier, 2004, p. 36.

²⁰ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 96.

²¹ Il rapporto tra Manganelli e Leopardi è molto complesso, e riguarda molti temi (un nesso importantissimo è incentrato sull'idea di dialogo metafisico); per alcuni di essi cfr. A. Cortellessa, *Al Leopardi ulteriore. Giorgio Manganelli e le «Operette morali»*, in AA.VV., «*Quel libro senza uguali*». *Le «Operette morali» e il Novecento italiano*, a cura di N. Bellucci, A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 335-406.

²² G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 96.

²³ Ivi, p. 124.

²⁴ Ivi, p. 98.

²⁵ Sulla centralità del linguaggio nel reale (siamo a specifiche coincidenze), e connesse questioni derivanti dal mondo della psicoanalisi, mi limito a rimandare alla bella e ricca monografia di M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2002.

²⁶ Cfr. F. La Mantia, S. Ferlita, *La fine del tempo. Apocalisse e post-apocalisse nella narrativa novecentesca*, Milano, Franco Angeli, 2015.

pezzi di corpo. Leggiamo infatti in *Anche una prostituta* (ricordo che la prostituta, la squaldrina, la puttana sono personaggi frequentissimi in questi versi):

Regge il caso, la violenza
Le insistenti correnti del reale,
gli ingorghi di materia
che s'addensa a nascere
nella mano rovesciata
d'un cielo lussurioso –²⁷

C'è un senso ulteriore, non del tutto larvatamente heideggeriano, che conduce poi verso l'altro grande tema che attraversa tutte le poesie: la morte. Nella terza parte di *Noi non riconoscemmo* (dove peraltro, a conferma ulteriore del paradigma dell'accidentalità dell'esistere, della voracità notturna dei luoghi ininterrottamente attraversati, si parla, negli ultimi due versi del primo blocco, dello «sbocciare» e del «morire simultaneo / dei possibili») leggiamo:

la vita non ci appartiene,
un'ora qualunque, casualmente,
la possiederemo nella morte.²⁸

Costantemente Manganelli si è affacciato al tema della morte: come esilio, come erranza, come indefinito perimetro da oltrepassare. È anche espediente, mitico, nell'indice metamorfico, di una feroce e radicale metempsicosi materialistica. È davvero fatale l'attrazione dello scrittore per i luoghi-limite,²⁹ sia della morte che della nascita: «noi viviamo agli incroci» (da *Point de cantiques*);³⁰ luoghi destinati alla nientificazione, al proprio annullamento, e in quanto tali in perenne transitorietà: in *Quale sarà l'universo in cui vivremo* Manganelli specifica bene che questo universo è «dolcemente disperato» e «intento alla sua fine». Ed è già ben chiaro che il Nulla è il *telos*, ma anche l'origine, del reale; è la realtà primaria della geometrica (e non c'è nulla, mi si perdoni il bisticcio, di più geometrico, per Manganelli, del Nulla stesso) «dimensione dello zero» (da *Io celebrazz la mia assurda solitudine*, 1955). In un appunto, intitolato *La morte liberatrice*, pubblicato per la prima volta nel 2006,³¹ troviamo scritto: «nella nostra lingua, la parola morte è di genere, direi di sesso, femminile» (in perfetta consonanza con il verso «femminile nulla» di *Da te mi*

²⁷ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 45.

²⁸ Ivi, p. 52.

²⁹ Il tema del limite (e della soglia) è anch'esso ampiamente rappresentativo di tanta cultura poetica secondo-novecentesca (e non solo). Se da un lato ci sono presupposti antropologici della soglia come perimetro dell'esperienza, dall'altro ci sono dinamiche tra lo psichico, il somatico, il fantasmatico, ecc. (tutta una fenomenologia del profondo, catturato in prima istanza in limine). Sul tema, all'interno di una bibliografia pressoché sterminata, ricordo il saggio storico di A. Van Gennepe, *I riti di passaggio* (1909), Torino, Bollati Boringhieri, 1981 (questa edizione è presente nella biblioteca manganelliana, conservata presso il Centro per gli Studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi di Pavia, con segnatura F. MANG. Sc. Psic. Van_Gennepe_1). Per una densa lettura del tema in chiave filosofica cfr. il recente R. Bodei, *Limite*, Bologna, Il Mulino, 2016.

³⁰ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 33.

³¹ Il testo si legge in *Giorgio Manganelli*, numero monografico di «Riga» (25), a cura di M. Belpoliti, A. Cortellessa, Milano, Marcos y Marcos, 2006, pp. 115-118.

salvo);³² e vediamo riportata la citazione leopardiana: «la gentilezza del morir comprende» che permette un'ulteriore precisazione: «nulla di più delicato, tattile, quotidiano, domestico, di codesta idea della morte. Una morte femmina, - una morte forse affettuosa». Tali definizioni, che poi nell'appunto andranno a toccare altri aspetti del motivo della fine, dicono già molto del carattere e delle modalità con cui Manganelli ha attraversato il problema. La morte non è solo termine, annullamento, nientificazione, è anche possibilità di comunicazione con mondi paralleli (se il reale è perenne allucinazione; l'oltre rischia, e ha la possibilità, di diventare realtà tangibile), eventualità di dialogo coi fantasmi: è quanto Manganelli andrà discutendo nel *Discorso sulla difficoltà di comunicare coi morti* inserito in *Agli dèi ulteriori* (1972); splendida, anche per una cartografia dei fantasmatici personaggi manganelliani, la nota finale del terzo paragrafo che ripercorre alcune entità singole: *entità vagabonde; meta teppisti; fàsmata e morti falliti e sfrattati*.³³

Altre poesie sono poi vere e proprie cellule sull'esistere; minimi labirinti esperienziali di un soggetto (prepotentemente) presente. Piccole scatole cinesi che tanto spazio avranno poi nel grande iper-trattato del '64.

Restando ancora per un poco ai problemi del soggetto, va anche specificato che non c'è, come per altre esperienze poetiche coeve (penso *in primis* a Sanguineti),³⁴ in questi versi manganelliani, alcun tipo di sostanzialità etnografica, e neppure si trovano tracce di una tensione etica (Sereni) o di una ateologia nichilistica (Caproni).³⁵ C'è il refrigerio di una radicale incertezza, tutta, ancora, da dissacrare e deridere, già tipica del futuro «gastronomo dell'universale decesso». Un esempio di queste cellule è ben rappresentato da *Io non ho prova della mia esistenza*:

Io non ho prova della mia esistenza
 Se non per questo
 Dolore continuo dell'orecchio.
 [...]
 Fuori del sigillo
 Della paura ininterrotta
 Non ho altro indizio
 Della mia continuità.³⁶

È, in tutto e per tutto, presente la maschera del personaggio «angosciastico» che spiccherà il volo da *Hilarotragoedia*, detentore di quella angoscia demiurgica che,

³² G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 40.

³³ Id., *Agli dèi ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989, pp. 149-150.

³⁴ Per questioni teoriche generali sul problema del soggetto nella poesia italiana del secondo Novecento proprio a partire dall'esperienza di Sanguineti cfr. E. Testa, *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Norava, Interlinea, 2011. Sul mito del corpo nella cultura poetica secondo novecentesca cfr. il capitolo *Touch. Io è un corpo* in A. Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi Editore, 2006, pp. -61-86.

³⁵ La bibliografia sui due autori, in relazione al tema del Nulla, è molto ampia (pensiamo per Sereni ai nomi di Mengaldo, Fortini, Isella; e per Caproni a quelli di Zublena, Baroncini, Coletti; ecc.); mi sia dunque consentito il rimando alla mia panoramica generale (relativa alla seconda metà del secolo): *Isotopie del nulla. La poesia italiana del secondo Novecento e il problema del nichilismo* (in corso di stampa).

³⁶ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 54.

come è stato bene ribadito,³⁷ fa di Manganelli uno spirito ombrosamente saturnino.³⁸ Si tratta di un *nostos* tutto novecentesco, che irride il mondo consapevole di essere solitario in luoghi infernali: i luoghi dell'individualità contemporanea. E già si sentono vivi gli esercizi spirituali di quell'essere «teologo burlone» di cui ha giustamente parlato Alfredo Giuliani: «non intendo suggerire – scrive Giuliani – che Manganelli si burlasse della teologia, tutt'altro. Teologo è chi argomenta sulle cose divine, e questo si può fare anche buffoneggiando, torcendosi dalle risa»³⁹ (ricordo solo, marginalmente, che Pietro Citati, pur riconoscendo la natura eminentemente teologica del sentire manganelliano, evitava di discutere della componente buffa). E quella di Manganelli, proprio nell'indice del buffo, è tutta una teologia dell'assurdo, del tragico e del malinconico, già pronta in queste poesie, e già ben piantata verso una ontologia neo-barocca:

Abbiamo tutta una vita
Da NON vivere insieme.
Sugli scaffali di Dio
S'impolverano i gesti possibili:
le mosche cherubiche insozzano
le nostre carezza;⁴⁰

Una teologia dell'assurdo che produce anche contaminazione; il Dio ritratto nelle poesie è anche ringraziato per «lo spazioso inferno / per l'assenza del sole, la sdentata / fame del vento sulle rosse foglie»;⁴¹ viene colpevolizzato (o lodato) per la «violenza attiva / del ragionevole niente».⁴² Molta di questa teologia del nulla sembra, nel campo di una ipotesi *ante litteram*, essere una contropartita (o comunque un dialogo aperto) alla teologia apocalittica di Sergio Quinzio, laddove, ovviamente in prospettive differenti, i termini della fine sono pensati come sprofondamento, appunto, apocalittico (ricorso che Quinzio attribuiva una profonda tensione esistenziale al paradigma del nulla come destino), come annientamento voluto da una ipersignificanza divina.⁴³ Se per queste poesie c'è ancora traccia di un confronto da venire, si possono invece pensare tangenze con le vanità notturne del vuoto che Manganelli andrà educando negli anni; vanità, come già si è detto, profondamente

³⁷ Cfr. F. Francucci, «*Splanamento dell'angoscistico*»? *Appunto sull'archeologia manganelliana*, in G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 343-350; di Francucci cfr. anche *Barocco*, in *Giorgio Manganelli*, cit., pp. 300-325 (da cui emerge con chiarezza una contraddittoria e contaminata vocazione manganelliana all'ontologia barocca).

³⁸ E profondamente tragico. Manganelli, come tanti altri scrittori di miti nel Novecento, ha una profonda coscienza dell'oscillazione delle cose, della tensione inesauribile tra essere e niente (l'*epamphoterizein* platonico che tanto spazio concettuale ha nelle ontologie novecentesche). Già nelle poesie questa consapevolezza ellenica del profondo è praticata.

³⁹ A. Giuliani, *Giorgio Manganelli teologo burlone*, in *Le foglie messaggere*, cit., p. 18.

⁴⁰ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 34.

⁴¹ Ivi, p. 108.

⁴² Ricordo solo a margine che esiste un vero e proprio filone tematico della ricerca di Dio nella poesia italiana del Novecento (tra fede, ricerca e ateismi). A testimonianza può essere chiamata la ricca antologia *L'ombra della luce. La ricerca di Dio nella poesia italiana del Novecento*, a cura di G. B. Gandolfo, Luisa Vassallo, Milano, Ancora Editrice, 2003.

⁴³ Sul tema mi limito a segnalare l'imprescindibile intervento di M. Cacciari, *Apocalittica di Sergio Quinzio*, in «Bailamme», 20, dicembre 1996, pp. 21-26. Il principale testo di Quinzio a cui ho fatto riferimento è *La Croce e il nulla* (nell'edizione Milano, Adelphi, 1984 è presente nella biblioteca di Manganelli identificabile con la collocazione: F. MANG. Adelphi Saggi_84).

individuali, proprie di una angosciosa solitudine irrisa. Da un'altra angolatura la coscienza del niente manganelliana sembra prefigurare alcune declinazioni dell'«orrore metafisico» di cui andrà ragionando verso la fine degli anni '80 Leszek Kołakowski.⁴⁴

Se la solitudine è ingrediente principali di tanta scrittura, poetica e non, manganelliana, non mancano, proprio secondo tonalità apocalittiche, anche brevi escursioni nella biografia del sociale, del collettivo. Penso alla poesia *Noi che leggiamo il Mondo e che votammo*.⁴⁵ Ad agire su questi versi, che si muovono tra un livello particolareggiato e generalizzante al medesimo tempo, credo ci siano soprattutto le *Poesie della fine del mondo* di Antonio Delfini (edite per la prima volta nel 1961: penso soprattutto a: *L'ultimo cavaliere del cielo; Torna la libertà* o *Quando chiuse le porte il Parlamento cinese*; tutte datate '59).⁴⁶ Si tratta di una lettura del mondo contemporaneo, nella quale si alternano i richiami alle «ultime elezioni», alla «terra di santi e di poeti / dove all'ombra delle sante cupole / del Brunellesco e del Buonarroti / fioriscono i casini»; si concentrano molti temi del *politically correct* (che tanto sarebbero piaciuti a Pasolini) fra cui «la repressione del sesso e di altre cose»; l'assenza del «divorzio che è cosa immoralissima»; il tutto alternato a diagnosi tra lo psicanalitico e il sociologico: «e cresce, cresce ogni giorno lentamente / il tic tac dell'ira», «cresce e noi leggiamo i Classici», «cresce, mentre Palmiro Togliatti / usa esquisitamente il congiuntivo / e, vestito di blù / sfolte Benedetto Croce».⁴⁷

I rapporti tra Manganelli e Delfini sono poi anche di natura più profonda. Seguendo gli acuti suggerimenti di Giorgio Agamben dall'*Introduzione alle Poesie della fine del mondo e Poesie escluse* (dell'edizione citata Quodlibet) troviamo un primo elemento fortemente condiviso tra i due scrittori (in questo caso nell'ambito poetico, dato che entrambi gravitarono per la maggiore sugli oceani della prosa) nell'idea/domanda che «il mondo e la vita nascono [...] con la parola e nella parola»; la fine del mondo è «qualcosa che è incontestabilmente già avvenuto (o che sta, comunque, avvenendo)». Agamben indica una soluzione nel problema nella dimensione, ancora una volta, teologica: e richiama direttamente in causa «un titolo che figura come variante d'autore fra le note: *Dio c'è, ma il mondo no*».⁴⁸ Una differenza, sempre ripercorrendo il tracciato delfiniano di Agamben, è invece ipotizzabile nel rapporto ultimo con la realtà: mentre per Delfini si tratta di scatenarvi contro una guerra, per Manganelli sarebbe meglio un vischioso aggrapparsi (un attaccamento adiposo alle superfici, somatiche, dell'Ade: realtà per antonomasia),

⁴⁴ Mi riferisco a *Orrore metafisico*, Bologna, Il Mulino, 1990 (l'edizione originale è dell'88).

⁴⁵ G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 125-128.

⁴⁶ La prima edizione delle poesie di Delfini esce nel 1961 presso Feltrinelli (numero 22 della collana «Biblioteca di Letteratura. I contemporanei», diretta da Giorgio Bassani); ricordo però (fatta eccezione di: *Vi voglio un bene terribile; È mio dovere scrivere la mala poesia e Noi viviamo*) che tutte le poesie uscirono prima, a gruppi, su «Il Caffè» a partire dal 1° numero del '59 (da dove è assai plausibile Manganelli possa aver attinto in prima battuta; l'edizione del '61 è presente nella Biblioteca dello scrittore con la segnatura F. MANG. 900 Delfini_4). Per tutti i dati filologici cfr. ora la nota del curatore nell'edizione A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, a cura di D. Garbuglia, *Introduzione* di G. Agamben, Macerata, Quodlibet, 1995. Per restare vicinissimi alla critica manganelliana ricordo la brillante lettura di questi testi fatta da A. Giuliani, *Le "poesie della fine del mondo"*, in *Autunno del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 42-54.

⁴⁷ G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 125-128.

⁴⁸ A. Delfini, *Poesie della fine del mondo e Poesie escluse*, cit., pp. XVI-XVII.

con unghie e denti, ma non per evitare una perdita, bensì per banchettarvi atavicamente (ricordo infatti che la traversata infernale, come ci ricorda Graziella Pulce, offre a Manganelli misteri sull'antico piuttosto che sul nuovo o sul moderno). A questo punto bisogna ribadire con forza la centralità, già in parte menzionata, tematica, in queste poesie, del corpo. Motivo che va districandosi su una molteplicità di livelli: 1) il corpo-cosmo: si potrebbero citare interamente le tre strofe di *L'universo sta su quattro zampe*;⁴⁹ 2) il corpo disfatto: «la larva di un corpo graffito/ in fatiscenza di tessere sconnesse –/ senza dimensioni» (*La fosforescenza della tua assenza*);⁵⁰ potremmo ricordare anche la già citata *Io mi divido*; 3) il corpo e le sue parti: il ricorrente tema della mano, dell'unghia, ecc.

I motivi del corpo, specie per Manganelli, ma così per tanta altra cultura italiana e non solo del secondo Novecento, si saldano fortemente ad alcune riscritture, concettuali, col più ampio panorama del mito. Molte delle poesie (*giovanili*, nella III sezione del libro) recuperate sono veri e propri bagliori mitologici: dai *Tre canti per Euridice* (un anticipato esercizio sulla natura originaria della voce, della *phonè* propria di corpi musicali: «non so se mio destino / sia parole o musica o silenzio»)⁵¹ a *Psiche a Caronte* (ancora: il tema della discesa; il tema della voce nell'aldilà; e «l'esistere dissolto che distende / le sue inquiete radici / nel mio corpo di nulla»);⁵² da *Hypnos* (una personificazione: «nella notte ascolti il mio respiro: / pausa lunga / nella tua musica insensata»);⁵³ sino alla isotopica immagine della «notturna mano»: nella ricorrenza delle riprese infernali e oltremondane è tutt'altro causale che proprio *Hypnos* sia elemento generato, secondo i greci, dall'unione di Ἐρεβος con θάνατος) a *Le Cariatidi* (ove ancora ricorre il nesso: pietra/silenzio/voce). Non si tratta esclusivamente di riprese e ripetizioni, bensì di vere e proprie riscritture semantiche, vissute nel corpo stesso del mito, da un fondo di nulla che semantizza l'ascolto, la perdita, il viaggio, l'abbandono e la morte.⁵⁴

Uno degli aspetti più, diciamo, conturbanti è sicuramente quello della *vékvia* omerica (tema presente, seppure in forme radicalmente distanti, per fare solo due esempi-limite fondamentali, sia in Sereni che in Caproni). E se il *telos* «definitivo», come ha ben indagato Pietro Boitani, è «l'Ade»,⁵⁵ ecco che soccorre un altro mito, credo insito nelle viscere del post-moderno, a proposito della distruzione somatica: lo

⁴⁹ G. Manganelli, *Poesie*, cit., pp. 61-62.

⁵⁰ Ivi, p. 94.

⁵¹ Ivi, p. 219.

⁵² Ivi, p. 221.

⁵³ Ivi, p. 223.

⁵⁴ Sul mito nella poesia italiana del secondo Novecento cfr. A. Giappi, *Tracce del mito nella poesia italiana del secondo Novecento*, in AA.VV., *Il Mito nella letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Gibellini, «Humanitas», , LIV, 4, agosto 1999, pp. 750-760 e Ead., *La poesia dall'ermetismo alla neoavanguardia. Il tempo e l'eliso*, in AA.VV., *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, a cura di Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 381-422. Restando nell'ambito mitico un interessante confronto potrebbe essere quello fra l'idea del *transeunte* e l'idea del *giacente* nell'Ade di cui hanno rispettivamente scritto Caproni e Manganelli. Ricordo, con Adele Dei, che per Caproni «il mito e la classicità [...] sono prevalentemente oltre tombali, figurano e popolano una ripetuta e protratta discesa agli inferi, sostengono come un viatico il prospettarsi di varchi oscuri e inquietanti»; cfr. A. Dei, *Giorgio Caproni. Il «richiamo d'Averno»*, in *Il mito nella letteratura italiana*, cit., pp. 369-380.

⁵⁵ P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 31. Sul tema dell'Ade in Manganelli sarebbero davvero numerosi i richiami bibliografici; per cui ricordo solo G. Pulce, *Manganelli e i classici: incontro con l'enigma*, in *Le foglie messaggere*, cit., pp. 58-71.

sbranamento di Dioniso da parte dei Titani. Con Giorgio Colli possiamo ricordare che il guardarsi di Dioniso è anzitutto necessità di svelamento, delimitazione di ogni possibilità, è sprofondamento nel frammentario del reale.⁵⁶ Per i greci, immersi nel più irrazionale ontologismo del necessario, questa moltiplicazione dell'individualità assumeva anche un nome, ctonio, Ζαργεύς.⁵⁷ Ricordo anche, a margine, che Eraclito intendeva, nell'eccesso del limite, Dioniso coincidente con Ade;⁵⁸ e questo dice molto dell'identità somatica dell'Ade secondo Manganelli, dell'inferno che è prodotto moltiplicato, solido, viscerale. Ecco lo sbranamento profondo, la lacerazione del tessuto ontico, che manifesta (e sarà questo un argomento costante dell'ontologia manganelliana) il nulla sottostante:

La fosforescenza della tua assenza
 Discopre un arcaico
 Disegno di mani
 La larva di un corpo graffito
 In faticenza di tessere sconnesse –
 Senza dimensioni.⁵⁹

È la scrittura atavica, primitiva, del corpo, di un corpo che ha il potenziale d'essere fatto a pezzi, a brandelli, da una forza, ancora ctonia, sottostante: quella del nulla. Viene anche ribadita la costante intersezione fra scrittura, linguaggio e corporalità. Questo nulla soggiacente è l'ateismo della carne; il vuoto che il dio dilaniato lascia dietro di sé: nella poesia *Le baccanti* Manganelli parla della «violenza del giaciglio», del «dilatare le parti escrementizie», il putridume di un'esperienza dionisiaca, oltre Nietzsche, in presenza della «morte», «amichevole», la morte che «continua resca stami/ di vite provvisorie, denuda fili/ metallici, tralicci»: ma «la carne è atea / e non c'è divinità di membro / che adduca sussulti di salvezza –». ⁶⁰ Questo dionisismo nichilistico spiega a fondo anche la transitorietà degli oggetti:

[...] nulla
 Ha in sé la vocazione a permanere:
 c'è vento, il sole tramonta,
 i vivi muoiono [...];

la quale si lega ancora alla definizione di un soggetto radicalmente ostentato, anche se ostentato su principi nichilistici (di un nichilismo, naturalmente, tutto ontologico):⁶¹

⁵⁶ Cfr. G. Colli, *La nascita della filosofia*, Milano, Adelphi, 1975.

⁵⁷ Da qui, come anche da altre territorialità del tragico antico, deriva, nel pensiero classico (ripreso in molti ontologismi, tra Otto e Novecento, del pensiero negativo), la comprensione profonda della φύσις (in cui è insito il principio del differire). Rimando al solo K. Jaspers, *Sul tragico* [1952], Milano, Il Saggiatore, 1959.

⁵⁸ Ne discute, alla luce di una rilettura moderna dell'antico, G. Colli, *Dopo Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1974. Ma si veda anche l'acuta analisi nel capitolo *Il dio notturno* di U. Curi, *Endiadi. Figure della duplicità* [1995], Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 43 ss.

⁵⁹ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 94.

⁶⁰ Ivi, pp. 122-124.

⁶¹ Con questa distinzione intendo dire che il nichilismo manganelliano fiorisce da una percezione teologica del cosmo, da una indagine delle origini, e non abbraccia quelle ipotesi, specificatamente novecentesche, del destino nichilistico

Io sono minerale: e perciò non muoio,
ché io, non esisto, non ho tempi reali
segno una forma sgraziata
meno che lapide, ghiaia, fango
sangue fermo in coagulo di morire.
Io sono un buco, un'assenza, un 'no'
[...] ⁶²

C'è in tutto ciò tanto della ferita del corpo, (che sia l'occhio, la mano, o quant'altro), dell'impossibile colla cosmica che riduce tutto a un precipizio sul vuoto. Il Dioniso dilaniato è anche alla base, per fare un confronto novecentesco, di tante lacerazioni organiche e inorganiche di Antonio Porta: è l'esperienza della materia che si sfalda,⁶³ è una continua, come ha scritto Niva Lorenzini, «metamorfosi informi»⁶⁴ di quell'io perennemente in parentesi;⁶⁵ una ininterrotta schedatura del cosmo somatico frantumato.⁶⁶ Ma mentre per Porta tale ferita conduce a una lacerazione del necessario (e, come è stato detto, da Giuliani in avanti, appunto a una accumulazione materica) in queste poesia manganelliane il soggetto è salvaguardato nella sua sfasciata interezza da una potenza dell'Io quasi vittima di un patto diabolico. E da qui parte un'altra via per il nucleo centrale della scrittura di Manganelli, più volte incontrato: quello del nulla. Un nulla geometrico; un nulla somatico; un nulla che riempie i vuoti di materia raccolta, spesso da mercatini barocchi, da archivi fatiscenti, come le «mosche cherubiche» sugli «scaffali di Dio»; tanti oggetti la cui «permanenza» è «cosa assurda, affatto incomprensibile, / ingannevole, perfetta».⁶⁷ E per citare poi quello scandaglio neo-barocco della poesia *Scrivi, scrivi* il cui *incipit* già delimita i confini ontologici destinati all'ultimo «inferno totale»: passando attraverso i «fantasmi / che affollano la tua strada»; per le «allucinazioni»; sino alla «tua morte: la gentilezza / grafica gotica dei tuoi vermi, / le pause elette del nulla»: sino a quel gesto che da scrittura si fa graffio, sulla pagina bianca che è invisibile cellula accidentale, offesa senza risentimento:

usa il tuo inferno totale:
scalda i moncherini del tuo nulla;
gela i tuoi ardori genitali;

dell'Occidente. Si tratta di piani concettuali radicalmente distanti. Quello di Manganelli è anzitutto un linguaggio che parla il nulla e ne fa traccia semantica infinitamente, e labirinticamente, percorribile.

⁶² G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 197.

⁶³ E con essa il soggetto stesso; ha scritto Testa che già da *I rapporti* del '66 Porta «procede ad una radicale estromissione della figura del soggetto quale autobiografico principio ordinatore del discorso poetico»; cfr. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, p. 189.

⁶⁴ N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, p. 100.

⁶⁵ Cfr. S. Colangelo, *Porta. Aperta parentesi, "io", chiusa parentesi*, in *Il soggetto nella poesia del Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 2009, pp. 129-137; scrive Colangelo che in Porta la «scena della crudeltà ospita una macellazione umana, una riduzione a fette, a brani, di un "io" concreto, corporeo, nel rituale masochistico che spargia il gioco del soggetto racchiuso tra parentesi» (cit., p. 136).

⁶⁶ Rimando, per ovvia necessità di sintesi, a due titoli, distanti nel tempo, e differenti per prospettiva ermeneutica, ma fondamentali per lo specifico tema accennato: N. Lorenzini, *Il presente della poesia (1960-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1991 (lavoro peraltro dedicato proprio a Porta) ed E. Testa, *La forza della poesia. Sulla lingua di Antonio Porta*, in AA.VV., «*Mettersi a bottega*». *Antonio Porta e i mestieri della letteratura*, Atti del Convegno di Milano, 10 dicembre 2009, a cura di A. Terreni, G. Turchetta, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 13-28.

⁶⁷ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 91.

con l'unghia scrivi sul tuo nulla:
a capo.⁶⁸

Nelle definizioni di questo nulla tornano ancora utili quegli appunti pubblicati nel numero monografico di «Riga»; e si tratta per la precisione del testo titolato *L'aggressione del nulla*. Manganelli tra il metaforico e l'ontologico parla dell'apparire di questo nulla, della sua natura fulminea, fagocitante e totalizzante: «ecco che il nulla ci capita di fronte, di fianco, ci avvolge, ci preme come un amico esigente e trascurato».⁶⁹ È un nulla anche domestico, quotidiano, onnipresente: «il niente si coagula – si fa quella sedia, il nulla vuole, si fa quel carretto, il nulla aggredisce, ecco quel cane». E raramente così tanti deittici hanno proprio prolungato e indicato la quiddità di un niente, di un vuoto. Un vuoto che, leopardianamente, ancora gravitante nell'accidentalità del reale, fa ripercorrere *Di meteorologia*, quando, sul finire della prima strofa, leggiamo:

L'errore fu nascere sotto lo scorpione,
o in opposizione di pianeti infausti:
o forse l'errore fu nascere, nient'altro.⁷⁰

Non è difficile scovare anche tutta una serie di rimandi e di intersezioni con la sovente frequentazione del Nulla da parte di molti scrittori e trattatisti del Seicento, molto cari a Manganelli. Pensiamo, per fare solo due esempi, agli ordigni concettuali, ai sillogismi sul niente (spesso nelle poesie manganelliane questo concetto torna: ricordo solo che il termine «barocco» stesso è etichetta sillogistica proveniente dalla logica medievale), di Marin Dall'Angelo (da *Le Glorie del Niente* del 1634 in cui la «Terra» viene rappresentata come «un gran giardino del Niente, che non frutta che glorie al Niente»)⁷¹ e di Giuseppe Castiglione (nel *Discorso academico in lode del Niente*, del 1632, si parla del «Niente delle cose create»)⁷². Ma tralascio ulteriori rimandi sul rapporto tra Manganelli e la cultura del Seicento su cui già è stato scritto molto e bene.

Concludo questa breve traversata ribadendo che qui si sono tracciate alcune delle linee principali (non tutte) per una storia tematica delle poesie manganelliane; non trascurando il fatto che occorrerebbe anche una storia stilistica e soprattutto metrica di queste «gemmazioni del nulla». Certo queste poesie sono testimonianza diretta di una vocazione sì sperimentale del dettato, ritmico e non solo, ma anche di una disposizione a materializzare l'astratto, il concettuale. Un pensiero del concreto già tutto carico di quella vena dissacratoria e carnascialesca del reale che dal '64 esploderà in una serie ininterrotta di prove straordinarie.

⁶⁸ Ivi, p. 185.

⁶⁹ *Giorgio Manganelli*, cit., p. 123.

⁷⁰ G. Manganelli, *Poesie*, cit., p. 81.

⁷¹ Cito dalla splendida antologia *Le antiche memorie del Nulla*, a cura di C. Ossola, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, p. 117. Rimando all'introduzione del curatore per tutta una serie di problemi concettuali e tematici.

⁷² Ivi, p. 80.

Alice Martignoni

«La parola e i silenzi della poesia»
Sulla lirica in dialetto di Giancarlo Consonni

Le poesie incluse nelle tre raccolte dialettali di Giancarlo Consonni (*Lumbardia*, 1983, *Viridarium*, 1987 e *Vûs*, 1997) sono scritte in una varietà rurale del milanese parlata a Verderio Inferiore (LC) e appresa dall'autore durante l'infanzia. L'adozione del dialetto come lingua poetica è per Consonni l'esito immediato e spontaneo della volontà di narrare e descrivere micro-realtà locali che, assimilate nell'orbita cittadina, vivono una disgregazione rapida e irreversibile.

Il poeta dichiara la sostanziale affinità, a livello di temi e modalità espressive, tra la sua produzione in dialetto e quella in italiano. Indica piuttosto come unica linea di confine un elemento esterno, ossia la natura del dialetto: di questa lingua orale, poco frequentata e a rischio di estinzione l'autore avverte la delicatezza e la fragilità; il suo carattere così vulnerabile accresce la complessità dell'operazione poetica. La scelta del dialetto è vissuta come un maggiore avvicinamento all'essenza della realtà che sussiste al di là della fragile presenza umana, come osserva Franco Loi nella prefazione a *Viridarium*,¹ e richiede un ascolto più attento delle sue voci, uno sguardo più critico alle sue dinamiche. Ecco il motivo che percorre i testi di Consonni, sia in forma di energia sotterranea che determina la scelta di esprimersi in versi, sia come *fil rouge* tematico dei singoli componimenti: la poesia nasce dall'operazione di ascolto e riconoscimento delle molteplici voci dell'esistente.

L'orecchio attento di Consonni si rivolge dunque all'eloquio del mondo – del paesaggio, degli animali, degli abitanti del paese – ma allo stesso tempo percepisce un silenzio connaturato alla realtà pura, esistente per sé e permeata da scultorea immobilità. Il silenzio rispecchia inoltre una difficoltà espressiva: descrivere l'esistente in poesia è un'operazione complessa che richiede educazione al dire e notevole pratica nell'osservare il mondo e la lingua. Da qui la figura di un poeta che non pensa di creare *ex nihilo*, ma riferisce le voci delle cose nella stessa modalità in cui si esprimono, cogliendole direttamente dal materiale linguistico.

L'ascolto delle voci e del silenzio della realtà si traduce in alcune soluzioni metrico-stilistiche personali e ricorrenti. *In primis* l'adozione di misure brevi, con rare eccezioni legate a particolari esigenze narrative o descrittive. In secondo luogo, l'estrema attenzione di Consonni al reale si risolve sia nella composizione immediata e nel carattere poco rielaborativo della maggior parte dei testi sia nel rifiuto delle *contraintes* metriche, pur senza rinunciare alla ricerca di effetti di ritmo e musicalità nel dialetto. È sempre dal materiale linguistico incontaminato che Consonni cerca di trarre la coerenza e l'equilibrio del testo: il rapporto con una lingua non scritta comporta la necessità di elaborare un sistema fonetico il più possibile rispettoso

1 G. Consonni, *Viridarium*, con prefazione di Franco Loi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1997, p. 17.

dell'oralità.

È infine significativa la tendenza alla precisione semantica che determina sia l'effetto di realismo che i momenti più lirici, a seconda della dimensione rappresentata. Questi ultimi sono frequenti nella più recente raccolta in dialetto, *Vûs*, le cui atmosfere velate da leggera indeterminatezza non compromettono in alcun modo l'imprescindibile e costante adesione al reale. Cambiano i temi, alle visioni rurali di *Viridarium* subentrano anche le voci cittadine, ma la genesi del discorso poetico resta invariata, nel segno di uno sguardo discreto e rispettoso, pur sempre attento e critico alla realtà, al paesaggio e al potenziale espressivo del dialetto.

L'intervista che segue è l'esito di una conversazione con l'autore avvenuta a Milano nel mese di Giugno 2015.

D: Dai testi e soprattutto dalle posizioni espresse nel questionario apparso su «Diverse Lingue»² si capisce come l'uso del dialetto sia stato un fatto sostanzialmente spontaneo, la soluzione per lei più profondamente autentica. Ma se dovesse, a quasi vent'anni dalla sua ultima raccolta, tentare un'analisi o una razionalizzazione della sua scelta, come la spiegherebbe?

R: Quando ho scritto le prime poesie in dialetto, nel 1973, ero lontano da circa 10 anni dal paese in cui ero vissuto: la distanza ha determinato un desiderio di riavvicinamento alla lingua di quel luogo. Ma nel frattempo quella lingua era notevolmente cambiata, nel lessico ma anche nella fonetica, contaminandosi, per via dei frequenti contatti, con il milanese cittadino e l'italiano. Un fatto determinante è stato anche la constatazione, già avvertibile sul finire del boom economico, di un intero mondo che se ne andava. Mi assalì una nostalgia che ha trovato la risposta più immediata nella scelta del dialetto.

Il milanese, tanto più nelle sue variazioni rurali, è una varietà che non ammette l'astrazione. Conoscere, parlare una lingua è sviluppare un'educazione al dire. Io l'ho vissuta tramite la conoscenza del dialetto, che ha forti sintonie con l'aspirazione profonda al dire le cose in forma poetica.

La mia scelta di scrivere in una varietà diacronicamente lontana non risponde alla volontà di registrare e tramandare un particolare stadio di una lingua non più esistente: al momento della scrittura non mi ponevo problemi teorici. Ero estraneo al mondo letterario, non lo conoscevo; tantomeno mi ponevo il problema della poesia dialettale, neodialettale o altro. Piuttosto era come se una o più voci parlassero dentro di me: voci concretamente ascoltate e non solo voci umane. In alcune poesie lo dico anche: sono le voci degli animali che in qualche modo hanno una forza dirompente perché esprimono un'immediatezza di gioia o di dolore... e queste voci parlavano dentro di me come un'assenza che bussava alla mia anima, al mio essere. Non potevo che ascoltare; registravo un eloquio interiore in cui risuonavano queste parole e sperimentavo la loro potenzialità, la loro forza, il rapporto tra peso e leggerezza dentro la lingua.

2 «Diverse Lingue» VII, 1993.

Il ventaglio della sonorità in dialetto è molto diverso da quello dell'italiano; anche per questo c'era proprio una curiosità circa il materiale fonetico, come di chi si avvicina per la prima volta alla musica. Infatti, laddove mi è riuscito, sono nate poesie che hanno, ritengo, una forte valenza musicale. Non tutte, ma alcune sono primariamente governate dalla coerenza e dall'incanto che può dare una successione di suoni. Inoltre l'assenza di astrazione mi obbligava a una sorta di rapporto diretto con le cose: il dialetto è la lingua delle cose; il legame tra suono e immagine è stato determinante. Evidentemente c'era qualcosa nell'aspirazione segreta che agiva in me per cui è avvenuto quest'incontro tra esperienza della lingua e l'adesione a un ideale espressivo.

Del resto sono convinto che, nel mio caso, non ci sia una differenza con la scrittura poetica in italiano. L'avvicinamento continuo a questa regola interiore della lingua ha avuto come risultato una disposizione caratterizzata da una forte fedeltà ad essa. Mi inoltravo in un'esplorazione che però non ammetteva forzature: il rispetto del materiale linguistico, poi, era evidentemente filtrato da mediazione di alcune figure di parlanti che mi avevano colpito o che io riproponevo come alcuni personaggi di un mondo. Non è un pregiudizio o dichiarazione ideologica. Non ho mai pensato o maneggiato il materiale linguistico come un fatto decontestualizzato, perché oltre a essere ancorato al mondo (che nel frattempo andava in sfacelo) era ancorato anche a delle figure. Una di queste è Nasàr: un poeta di natura, che ho amato perché incarnava la follia della parola in un mondo di sordi: di persone che non erano in grado di recepire la portata rivoluzionaria di una parola che ribaltava il mondo. Un fatto tipico delle comunità chiuse, in cui in particolare a Carnevale, si mette in scena il rovesciamento del mondo: un rito che è un modo per rimetterlo ancora più saldamente al suo posto. In quei momenti mi è capitato di assistere a manifestazioni di follia ridotta, non pericolosa, accettata anche se tenuta sotto controllo. Per me questi rituali sono stati una scuola importante: quel rovesciamento apriva potenzialità di conoscenza, di avvicinamento a una verità nascosta.

D: A livello di temi e di motivi, qual è la differenza tra i testi dialettali e quelli italiani? Come ha avvertito che era il momento di passare all'italiano dal dialetto e poi, tre anni dopo, di tornarci?

R: Quando avevo vent'anni Verderio Inferiore aveva 1300 abitanti. Negli ultimi 40 anni ha visto raddoppiare la popolazione, investito dal fenomeno dell'urbanizzazione diffusa. Le spinte provenienti dal cuore metropolitano, legate alla rendita immobiliare, hanno devastato il paesaggio, il mondo, la comunità. Da sempre la campagna è stata per i contadini un mondo povero. Allo stesso tempo il modo rurale partecipava anche della dimensione metropolitana, pur vivendo sotto le vestigia dell'agricoltura. Credo che questo nelle poesie ci sia. Ma il lavoro industriale non ha scalfito l'ancoraggio alla terra proprio della popolazione dell'Altopiano asciutto milanese; nel vissuto quotidiano quel mondo esprimeva anche una forte resistenza a livello antropologico e di habitat. Io ho potuto vivere l'ultima stagione di quel periodo. È come se fossi vissuto nell'800 o nei secoli precedenti, in una realtà che poi è crollata con grande rapidità. Si è disfatto il mondo condiviso, per vari fattori, a

cominciare dalla televisione. Il superamento della *koiné* linguistica che nell'area milanese è stato più virulento che altrove – in altre regioni si sente ancora molto parlare dialetto – è un indicatore efficace. Nel giro di due-tre generazioni il dialetto è quasi scomparso.

Nel mio caso tra la poesia in dialetto e quella in lingua non c'è una differenza sostanziale né per i temi, né per quanto riguarda la fedeltà alla regola di ascolto e rispetto della lingua. Un Io che si crede onnipotente e che ritiene di dettare la legge dell'uso della lingua non arriverà mai alla poesia. La lingua ha regole interiori molto profonde per chi la sa ascoltare senza disancorarla dai contesti e dai parlanti. Il mio atteggiamento è quanto di più lontano da una logica sperimentale o del *poeta faber* che maneggia la lingua come se fosse una cosa da dominare, da plasmare. Se la si ascolta, la lingua ha un suo canto interiore e la poesia ha la possibilità di restituirlo al mondo, di renderlo più esplicito.

D: Quindi il confine tra ciò che sente di dire in dialetto è ciò che sente di dire in italiano è l'astrazione?

R: Questo è uno dei discorsi. *Vûs* è un po' un'ultima spiaggia, una possibilità estrema rispetto all'esordio e alla successione *Lumbardia-Viridarium*. In *Vûs* ho voluto parlare anche di altri mondi; ma su questo è necessaria una premessa. In fondo il poeta è sempre un ospite o un randagio, un esule. La condizione di esule l'ho vissuta a proposito del dialetto e da qualche tempo la vivo anche a proposito dell'italiano. La lingua veicolare è la lingua di un tradimento. E anche se nel vissuto quotidiano capita che si accendano delle luci nella parola (nel momento in cui torna ad essere sorgiva), in generale permane il pericolo profondo del decadimento: l'impoverimento della lingua è sempre lì a portata di mano. Quindi la condizione del fare poesia sta, almeno per me, in questi termini: ci si chiama facilmente poeti, ma il poeta parla sempre al passato, dice di un'esperienza poetica che gli è capitata, gli capita e non sa se gli capiterà. E in quel capitare il poeta ha una parte di merito se coltiva l'attenzione di cui dicevo. Il gioco non è però governato dal soggetto: perché abbia luogo è necessaria una disposizione del soggetto all'ascolto. Questa è la prima condizione: se non si verifica, la poesia non è possibile. Certo: l'esperienza e l'evoluzione della lingua hanno la loro importanza; ma la condizione base del poeta è quella dell'esiliato. Il quale non può non avere un atteggiamento di attenzione critica a dove sta andando la lingua; non può non essere in allerta sul suo impoverimento quotidiano. Ma quello che sto dicendo non è generalizzabile: appartiene alla mia esperienza. Ci sono alcune ossessioni che vedo transitare nel mondo dei cosiddetti poeti e da cui cerco di difendermi, in particolare l'ansia del fare. Occorre invece coltivare una disposizione per cui la parola ha il suo corso, viene accolta, assecondata e portata a una conclusione, a una forma.

Date queste premesse, che cosa è traslato dall'esperienza in dialetto a quella in lingua? Ha avuto ragione Franco Loi quando ha parlato di laconicità. Dal mondo contadino ho preso questo atteggiamento – non so se moralistico o di fedeltà, se di vizio o di carattere – la lingua è un bene raro che merita attenzione, che non può essere spreca e il silenzio non è meno importante della parola. Il rapporto con il

silenzio costituisce uno dei *topoi* della poesia. Queste affermazioni però non possono configurare né una teoria né una poetica: corrispondono semplicemente a quello che a me è capitato. Nel mondo in cui ho passato l'infanzia e la giovinezza a diversi contadini capitava di dire dieci parole in una giornata. Altri poeti, anche tra i miei amici, hanno modalità completamente diverse: ad esempio in Raffaello Baldini l'essenza della poesia è la dissipazione del dire (un fatto forse legato al mondo borghigiano, dove la chiacchiera è di casa). Ma c'è anche una dimensione contemplativa in alcune mie poesie, che nascono dall'impulso a riproporre un canto che mi è capitato di vivere. È però una tensione difficilissima da tenere, e si può stare anche anni senza scrivere nulla.

D: Il rapporto tra le parole e le cose. Dalla sua poesia di oggetti, nomi, cataloghi, sembra che la parola in sé, libera da ogni condizionamento esornativo e aggettivale, abbia una funzione di immediata connessione con la realtà, priva di ogni difficoltà comunicativa (oltre che molto precisa). Leggendo ho percepito una piena fiducia nel potenziale comunicativo del linguaggio, a differenza di quanto è accaduto per molta poesia novecentesca. «Attraversare il confine dell'essere, stare là nell'immenso silenzio, poi scendere nella terra». Come se arrivasse dappertutto. Può dirsi un fautore di una nuova forma di poetica della parola?

R: Ha colto un punto centrale: il sostantivo e l'azione dominano sulla connotazione e sulla spiegazione. Quando bisogna spiegare si scrivono dei saggi! Passando la vita a scrivere anche in altre forme, non penso di dover dire tutto quello che penso e sento con la poesia. E la povertà presunta del dialetto, ho cercato di tramutarla in forza, laddove a reggerla c'è un'espressione anche molto rude, insieme potente e greve, che però poi si lega al leggero e al lieve: un contrasto che mi interessa molto di più che non a andare a connotare la cosa: la cosa è lì nuda come una scultura, come qualcosa che è subito a contatto con un cosmo. Questa è una *dispositio* che proviene da quel modo di essere del mondo proprio del contesto in cui ho passato l'infanzia e l'adolescenza. Un modo che poi ho filtrato e rielaborato come un aspetto della personalità mia, oltre che di quel mondo. Aspetti colti da Gadda - la lingua dei «calibani gutturaloidi» - possono tradursi nell'opposto e questa è stata la sfida che mi ha affascinato. Ho scoperto nel dialetto una densità che ho trovato solo nella scultura romanica: la poesia come sintesi di immagine potente, di suono e di condizione cosmica. Quando la parola si fa realtà, tramite di realtà e di cose, bisognerebbe riuscire a non tradirla.

Alcuni aspetti di questo modo di fare poesia potrebbero essere avvicinati a quelli di un certo modo di intendere la fotografia. Guardando alcune fotografie, siamo sollecitati a fare un lavoro di sintesi tra gli elementi che essa propone. L'immagine non si muove, ma la vera fotografia induce un'operazione in chi la guarda, per cui l'opera si completa nel metterla in moto nell'atto di guardarla, nel farne esperienza. In questo modo è possibile anche portarsi più vicini al silenzio. Operazione rischiosissima che spiega forse i miei molti silenzi.

D: Qual è il suo rapporto con la metrica tradizionale? C'è una ragione dietro la scelta

di non usarla?

R: La fedeltà alla lingua, alle cadenze, ai ritmi e ai tempi esterni e interni ha portato a questa modalità. In realtà ritmo e musica sono la materia primaria. Un segno è la rima interna (certe assonanze vengono spontanee e spesso finiscono per inseguirsi). Nei testi poi più simili a filastrocche sono praticamente d'obbligo.

D: L'assenza di punteggiatura in gran parte dei suoi testi ha una funzione particolare?

R: È quasi un fatto grafico. Come lei ha osservato, la punteggiatura è presente in una poesia come *La stònsa de la spusa*. [Vir. p. 53] Questo si spiega, credo, per il fatto che è una delle tre o quattro poesie narrative. In altri testi come *La murnéra*, [Vir. p. 55] poi, il discorso segue i modi e i ritmi dell'oralità: a un certo punto la scrittura è un ulteriore elemento di filtro. Questa lingua non è mai stata scritta, c'è stato innanzitutto un mio tentativo autonomo di apprendimento di come tradurre i suoni, ma alla fine la pagina ha richiesto una sua coerenza: un suo equilibrio e una sua bellezza. A posteriori si può dire che anche il risparmio della punteggiatura faccia parte di questo lavoro. L'assenza di interpunzione permette anche una parziale libertà interpretativa della sintassi. Prima abbiamo toccato un punto chiave del discorso sulla critica: c'è stato ad un certo punto un atteggiamento dei critici che assecondava una visione secondo cui la poesia contemporanea può essere solo narrativa. Come se si proponesse un canone: o la poesia è narrativa o non è. Io invece ho un atteggiamento opposto: dove la narrazione è necessaria c'è la narrazione, ma in generale ad attrarmi è l'aspirazione alla massima sintesi, alla massima concentrazione, al massimo risparmio. Si parte da un suono che incanta, o da un paesaggio, o da un'associazione: un lampo che può schiudere il mondo. È un modo di lavorare simile a quello del fotografo: dei mille tentativi che fa, ce n'è uno che riesce a restituire un mondo (può capitare che una fotografia diventi il contrassegno di un momento o di un periodo storico).

D: C'è una figura retorica che sente particolarmente pertinente alla sua idea di poesia?

R: De Faveri ha parlato di «tautologia trasformata in ossimoro»: forse si riferiva alla forza dell'immagine, ma sono ben lontano dal capire. Il contrasto fa parte della mia natura, credo che dal contrasto nascano possibilità. Questo anche in architettura... alto e basso, pesante e leggero... l'architettura, nel recitare, si avvale anch'essa di strumenti retorici. Per avere la leggerezza è necessario mettere in campo la recitazione del suo opposto. Anche la conquista dell'infinito è giocata su un'opposizione, dove attimo ed eterno si toccano. L'infinito può dare questa sensazione di concentrazione di un qualcosa che è solo in quel momento, un attimo irripetibile come tutto ciò che riguarda la vicenda umana.

D: C'è un autore italiano nella tradizione del secondo novecento che sente particolarmente vicino?

R: La mia poesia non risente di nessuna influenza particolare: non ho autori preferiti; ho letto qualcosa specialmente al liceo, ricordo che mi piaceva Ungaretti... ma non conoscevo molto di più rispetto agli autori in programma. Ora apprezzo alcuni autori

stranieri, in particolare la capacità di sintesi di Guillén, l'idea della lingua come scuola di poesia, con un potenziale poetico enorme.

D: Come avviene il processo di creazione della poesia? Rielabora molto, e in che direzione?

R: La poesia è come spiccare il volo. Deve essere perfetta, se no caschi. Per me è importante l'avvio. L'ascolto. Il suono lo si conquista dall'inizio e da lì alla conclusione il passo è breve. Questo vale soprattutto per le poesie non narrative: per tre quarti, il lavoro è legato all'aspetto fulmineo, all'elaborazione di un nucleo tematico che solitamente non cambia. Quindi no: di varianti ne produco molto poche. Ma ce n'è una che mi ha suggerito Raffaello Baldini, in *Viridarium* (p. 165). Mi ha fatto osservare che il nucleo della poesia è costituito solo dagli ultimi due versi, mentre il resto è una premessa narrativa del tutto accessoria, che si può togliere. Se dovessi riscriverla, lo ascolterei: casserei completamente tutto ciò che viene prima.

D: I primi momenti di conoscenza con la città. Dal momento dell'ingresso sulla scena di *Viridarium*, di Milano si percepiscono le atmosfere cupe, che ha tradotto poeticamente nella scelta accurata delle vocali velari. Si immagina che dietro la cupezza abbia percepito in modo quasi intuitivo quella de-umanizzazione metropolitana che viveva allora il suo picco di intensità; la trasformazione degli uomini in strumenti umani ad uso di modernità e progresso. La sua umanità, come ha potuto preservarla?

R: Sono un estimatore della città, non le sono mai stato avverso. Ho fatto un lavoro da storico e da progettista della città, spinto dal ricordo dell'esperienza in campagna, per cui la città era un desiderio, una fame di conoscenza e di esperienza. Non ho mai condiviso l'idea della presunta superiorità morale della campagna (ne faccio una parodia in *Stipel*). Non ho mai avuto un atteggiamento di condanna della città come luogo deputato del male. Semmai nella mia poesia c'è una critica della metropoli come ambito di distruzione della città.

Nelle poesie cittadine di *Viridarium* racconto sempre la città dalla prospettiva corale, condivisa della campagna, sempre basandomi su esperienze vere (in *Rö de Milòn*, la storia è quella di un amico che portava il letame della campagna a Milano di notte: un lavoro ben retribuito e poco faticoso. Il conducente si addormentava sul carro trainato dal cavallo che conosceva la strada – sempre dritta – e si risvegliava in città all'alba). In questa poesia entra anche il tema della particolare religiosità delle campagne: il Paradiso che nomino rispecchia l'idea della religione come rigida sistemazione di vincitori e vinti, in cui ognuno è bloccato nel suo ruolo sociale. Allo stesso modo, è da interpretarsi letteralmente anche l'angelo custode, che è un ricordo dell'educazione cattolica della mia infanzia (le moltissime ore passate in chiesa), ma anche il simbolo di modi repressivi tipicamente cattolici. Questa poesia, in definitiva, è come se fosse una narrazione in forma di *ex voto*. Ecco: qui come altrove i modelli non sono letterari ma iconografici: ho preso a modello il linguaggio degli ex voto conservati alla Madonna del Bosco. *Rö de Milòn* è anche il testo più politico: ho cercato di

mettere in scena l'idea di ordine sociale gerarchico ben presente nell'idea del cattolicesimo di campagna. Ma sulla strada della poesia politica mi sono fermato qui.

Giancarlo Consonni nasce nel 1943 a Merate (LC). Fino al 1967 vive a Verderio Inferiore, per poi stabilirsi a Milano, dove studia Architettura al Politecnico. Dal 1974 è docente di Urbanistica presso lo stesso ateneo. Dopo l'esordio dialettale di *Lumbardia* (I Dispari, Milano, 1983), la sua produzione alterna le raccolte in dialetto a quelle in lingua. Tra le prime anche *Viridarium*, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1987 e *Vûs*, Einaudi, Torino 1997; sono scritte in italiano le poesie comprese in *In breve volo*, *All'insegna del pesce d'oro*, Milano 1994; *Lui*, Einaudi, Torino 2003; *Chiarie*, Edizioni Fuoridalcoro, Mendrisio 2011; *Filovia*, Einaudi, Torino, 2016.

Con lo pseudonimo di Jean-Charles d'Avec Sommeils (d'Avec) pubblica la raccolta *Oblò*, LietoColle, Faloppio 2009.

Tra le prose si segnalano *Il corruttore di bozze*, La Vita Felice, Milano 2000 (sempre con lo pseudonimo d'Avec) e il recente *Da grande voglio fare il poeta*, La Vita Felice, 2013.

Giulia Martini

Nel breve spazio fra silenzio e testo:
una lettura di *Tiara* di Piero Bigongiari

«le uve crescono piano sulle vigne»¹

La lentezza sembra il grande dominio della *Figlia di Babilonia* di Piero Bigongiari (Firenze, Parenti, 1942). Nella misura di tempi che le preferiscono valori diversi, la lentezza agisce al modo di un elisir, che serba l'opera sempre giovane. È una lentezza vinta per tentativi; come da definizione, ottenuta dall'accumulo costante di ritardi.

Il primo dei tanti ritardi è il silenzio. Le situazioni della *Figlia di Babilonia* attraversano un silenzio che sperimenta le sue piene potenzialità semantiche:

sonore-naturali:

«terra [...] taciturna, [...] crudi / silenzi, [...] Un mare / tranquillo mugola» (*Mazzo*)
«cessano i verzieri / di lamentarsi col sibilo delle serpi» (*Giro di vite*)
«Al vento ceduo / latrano i cani» (*In un viaggio*)
«cresce la salmodia del carosello» (*Egizia*);

visive-pittoriche:

«serpentine colano gli echi» (*Memoria*)
«luci [...] che rimormorano arse cielo al cielo» (*Assenza*)
«ombrati e rauchi / richiami [...] un'ombra [...] ti chiama: sfavilla [...] un cocchio / silente [...] trascolorano / le morte grida» (*Una mischia la tua serata d'ombra*)
«I ponti verdi sulla piana soffocano / il tuo richiamo» (*Ardore e silenzio*)
«manto fioco» (*Lunare, con la sciarpa rossa, calzata di febbre*)
«strazi di sonagli al muto riso / dei neri astri [...] te in oscura eco rinvolta» (*Dismisura*)
«un fulmine esplose silenzioso» (*Dopopioggia*)
«una nube / d'echi» (*Fiaba*);

affettive:

«brusio dei tuoi sonni, dove tacciono / le magnolie e i cortili» (*A Firenze*)
«tristemente muto / ricordo che non viene» (*Assente dal passato*)
«la frenesia di risa già declina / sulle labbra» (*Viso di fiamma*)
«il bel fuoco delle rondini / ansimanti continua e t'invoca» (*In un viaggio*)
«Una materia a lungo ti commenta» (*Egizia*);

etiche:

¹ Da *Giro di vite*, in *La figlia di Babilonia*, p. 39.

«nome che non risponde» (*La nostra notte*)
«nel profondo silenzio del tuo errore» (*Giro di vite*)
«collo armato / del silenzio» (*Eco in un'eco*)
«il lieve gemito della vita» (*Su un capelvenere*)
«un suono non ti regge» (*L'ombra della luna*)
«i tuoi gemiti aurati tradiscono il tuo niente» (*Evidenza ed oblio*)
«il mio dolore ancora innamorato [...] divampa inascoltato» (*Egizia*).

Questa semantica del silenzio, distesa dall'ovattato all'inaudito, rivela il suo valore programmatico in almeno un componimento: *Tiara*, la poesia più silenziosa della *Figlia di Babilonia*:

Muore nel ghiaccio bianca la tua voce
che dal sangue luceva sopra i vepri:
tu nascosta che giri o è la luna
questo triste richiamo spento d'elitre?

Più fedele di me, più del tuo battito
è quest'orma di miele, un soffio, l'alluce
che preme un po' più triste. Dove insiste
il passo oltre la cerchia, oltre la vita

il gesto che disfiora la magnolia
fumida. La tiara raggia ancora:
sono sguardi? lo scatto delle dita?
l'unghie gemmate coprono la morte?

Non ha sorte l'evento che sostiene
sopra il vento celeste un altro blu,
le rideste parvenze dove tu
rifiorisci sul vento che ti ara.

A meritarse questo record è il primo verso:

Muore nel ghiaccio bianca la tua voce

Il silenzio è diventato il meccanismo che ha fatto scattare il discorso poetico; è diventato la condizione del testo. L'astensione della «tua voce» che «Muore» precede e permette l'emissione di quella di chi scrive. Questo, il suo valore programmatico: la rottura del silenzio segna la struttura del discorso. *Tiara* vive fra silenzio e testo. Non a caso è una voce che muore «nel ghiaccio *bianca*»: bianca come una pagina bianca, una tela vuota. Così Riccardo Donati:

La tela bianca è dunque, in termini bigongiariani, un non essere pieno di fatti, esattamente come gli spazi bianchi sulla pagina di Mallarmé o di Ungaretti. La tela bianca è il Vuoto pieno di un universo che urla l'attesa della propria genesi: è un campo di energie segniche fatalmente colludenti.²

² RICCARDO DONATI, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, p. 27.

Il bianco è il colore della notte del testo e riconsegna alla poesia la misura della parola del discorso come sfida al silenzio e alla morte.

Sfida alla morte: e difatti il componimento finisce con il *tu* che *rifiorisce*, «rifiorisci sul vento che ti ara». Morte e rinascita sono quindi i termini che racchiudono la poesia, morte di una voce e rinascita della sua proprietaria. Tra i due poli, una lenta, progressiva metamorfosi, che preda la donna dei suoi accessori di persona per conquistarle certe possibilità esclusive del mondo vegetale, come l'aratura:

le rideste parvenze dove tu
rifiorisci sul vento che ti ara.

Sostiene quest'ipotesi metamorfica il lessico chiamato a scandire le tappe del percorso esistenziale (e in qualche modo resistenziale); lo stesso verbo *fiorire* viene infatti usato sia per la morte della magnolia al v. 9 («*disfiora* la magnolia») che per la rinascita del *tu* al v. 14 («*tu / rifiorisci*»). È la vita che slitta, che baratta vecchi connotati con forme nuove e spesso incoerenti.

L'incoerenza è quella di una dimensione dove i dati fisici sono passibili di rovesciamenti materici e percettivi, spesso affidati all'uso della sinestesia. Ora immediata («bianca la tua voce»), ora pretermessa (nella serie «voce [...] *che luceva*» - «*l'alluce*» - *la luce*),³ ora addirittura triplice (come nel v. 4, dove si associano un sentimento, un suono e un'ombra), la sinestesia viene ad essere la figura retorica cardine della fenomenologia bigongiariana, preferita alle altre figure retoriche per l'idea che si porta dietro di una metamorfosi percettiva.

Questo slittamento introduce un altro ritardo, quello della memoria. La memoria, anche la più recente, è sempre un ritardo del passato.

Convien prima una considerazione intorno ai luoghi deputati alla morte e alla rinascita. Si muore «nel ghiaccio», dove il bianco è a un tempo colore del lutto e foriero di un risarcimento; poi si risorge «sul vento», che da un lato promuove una sorta di rigenerazione, ma dall'altro anticipa una nuova recisione – «sul vento che ti *ara*». Se il ghiaccio porta a un atto di scrittura (la poesia comincia), si tratta di capire quale rito anticipi l'idea del vento; questa proposta lo intende come un atto di memoria (la poesia finisce).

Intanto, all'interno del processo memorativo la voce è la prima qualità che decade. Interrotta una consuetudine con qualcuno, il timbro della voce ne sarà la prova meno caritatevole, la più prossima alla dimenticanza e alla falsificazione, («Non è vera la tua voce» in *Dopopioggia* – altra variante di un silenzio etico). La dimenticanza precorre a un'indagine metafisica volta a restituire un'identità, quindi un'integrità, all'esperienza che va cancellandosi:

tu nascosta che giri o è la luna

³ Dove «*l'alluce* che preme» invoca «*la luce*», salvando la regolarità dell'endecasillabo. Sono parole che si passano il testimone luminoso, in un'atmosfera di lampeggiamento continuo estendibile anche alla percussività del «passo» che «insiste».

questo triste richiamo spento d'elitre?

Dove il binomio «richiamo spento» del v. 4 è contraltare alla «voce / che [...] luceva» al v. 2. Sono dubbi che si prolungano nella terza strofa, fino a sospettare un destino di silenzio assoluto:

sono sguardi? lo scatto delle dita?
l'unghie gemmate coprono la morte?

Al v. 12, l'ultima domanda tocca l'apice del timore nella supposizione e si distingue dalle altre per il contenuto: il problema non è l'identità, ma il fatto. E questo fatto ha a che fare con la morte. Le mani della donna diventano insieme mortifere e mortuarie: «lo scatto delle dita» può trasformarsi nello scatto di una trappola. Anche altrove, nell'opera, le mani decidono di recidere. Solo alcuni esempi:

«Le tue mani trascinano la notte» (*Viso di fiamma*)
«dalle palme / tese al vuoto una nuova metamorfosi [...] nappi su stele pallide son porti / da una mano recisa a labbra estinte» (*Dismisura*)
«Peritura in eterno la tua mano» (*In un viaggio*)
«Le mani al lume del tuo sangue levi / ad altari fumanti di mestizia» (*Egizia*).

Le «unghie gemmate», uno degli innumerevoli preziosismi connaturati alla donna, rimandano alle «elitre» oggetto della prima domanda. A intenderle varianti del dito, come diventeranno poi nella semantica digitale di *Col dito in terra* (Milano, Mondadori, 1986), suggestiona l'idea che il *coprire* equivalga, già a quest'altezza (1942), al nascondere una sacra scrittura: il mistero della morte? Viene in mente il v. 3 della poesia *L'ombra della luna*: «è finita la vita oltre la tua legge». Il poeta allude allo «scatto delle dita» come la possibile causa del *raggiare ancora* della «tiara»: se dunque *voce > luce* e *dita > luce*, allora *voce = dita* come parola poetica, dove *luce* = ispirazione. Nell'ipotesi dello «scatto delle dita» come percorso della scrittura, rimane da chiedersi solo:

che scrivi sulle vecchie mura
dove un croco s'infiamma?⁴

Infine, la serie *sguardi – scatto delle dita – unghie gemmate* è parallela alla serie *orma di miele – soffio – alluce che preme*. Sono residui che compaiono a gruppi di tre alla volta, ma binomiali nelle immagini: *sguardi – soffio* per la leggerezza e la transitorietà; *scatto delle dita – alluce che preme* per la tensione digitale; *unghie gemmate – orme di miele* per l'intervento nell'impronta di preziosismi naturali. A due a due ma tra loro ternari e in quartine consecutive, gli oggetti intessono la matematica sotterranea del testo; quello che sembra importante, è che il processo che *Tiara* indaga si dia come automatico, segua una legge spontanea e difficilmente oppugnabile.

⁴ Da *Fiaba*, in *La figlia di Babilonia*, p. 73.

La seconda strofa chiama in causa la fedeltà, altra questione afferente al ricordo:

Più fedele di me, più del tuo battito
è quest'orma di miele, un soffio, l'alluce
che preme un po' più triste.

Il discorso ricade sulle preferenze e sugli inganni della memoria, che copre e complica il passato allontanando quei fatti che sembravano più legittimi («me», il «tuo battito») a favore di dettagli inattesi e apparentemente secondari («quest'orma di miele, un soffio, l'alluce»).

A questo dileguo nell'indistinto non fa eccezione «il gesto», il più tenace degli studi di un amore; contrariamente alla voce, il gesto oppone una resistenza, per cui è l'ultimo oggetto a imprecisarsi. Sia pure, anch'esso viene coinvolto nella lenta orbita dell'abbandono che aveva inaugurato il testo:

Dove insiste
il passo oltre la cerchia, oltre la vita

il gesto che disfiora la magnolia
fumida.

È il cuore di tutto il discorso: nell'anti-cosmo della mente, le cose non durano che come geroglifici; i tesori della vita, riposti nello scrigno della memoria, andranno diventando enigmi. Così «il gesto che disfiora la magnolia», la conquistata formula magica a cui fa capo ogni iniziativa, «Non ha sorte»:

Non ha sorte l'evento che sostiene
sopra il vento celeste un altro blu,
le rideste parvenze dove tu
rifiorisci

Ma ecco che, ultimo verso, la figura *rifiorisce* – che è come dire *riaffiora* alla memoria, si accende all'improvviso dopo tutta la fatica del testo; il silenzio dell'inizio ha quindi funzionato, ha restituito una forma. Se non fosse che la poesia continua:

rifiorisci sul vento che ti ara.

Al momento stesso in cui l'immagine si riconcede s'accompagna la consapevolezza di quanto le manchi per essere restituita intera. Più che di un ricordo, si tratta ora di un *phantasma*; di un prodotto della *phantasia* più che della memoria: ogni volta che ricomparirà sulla scena, alla sua catena sarà tolto un anello.

Intanto, sembra definita la valenza del vento: il vento agita il luogo della memoria, quella regione «oltre la cerchia, oltre la vita» dove «insiste / il passo» di chi scrive, la regione a cui attinge il testo. Che il vento sia l'agente atmosferico di questo spazio è significativo, almeno quanto lo era il «ghiaccio» del primo verso (il ghiaccio si *rompe*; *rompere il ghiaccio* = avviare un discorso). Il campo semantico dell'ultima

quartina è infatti dominato dalla serie *evento – vento celeste – parvenze – vento che ti ara*: il *vento* spia l'*evento*, è connesso al cambiamento e all'*invenzione*.

La prima virtù del vento, (prima rispetto ad altre più di moda), sembra quella di un'estenuante lentezza. Va da sé: portando le cose più lontane, il vento aumenta le distanze, procrastina i ricongiungimenti – che è poi quello che succede nella memoria con il *tempo*.

Di nuovo: la memoria, anche la più recente, è sempre un ritardo del passato.

illuminano i passi
i muri dell'addio come ancora trapassi
tra passato e futuro inesistente e vera.⁵

In simmetria perfetta rispetto alla dissolvenza dei versi centrali, il primo e l'ultimo verso ripetono il tema notevole della morte-rinascita, invertendone la scoperta: come la morte fa scattare il meccanismo del discorso (di nuovo: la poesia comincia), così l'esaudimento – parziale – è il termine ultimo del testo (di nuovo: la poesia finisce). Allo stesso modo, anche la memoria opera di riflesso alla scrittura; questa risarcisce una perdita, quella dimidia una conquista:

E un mio verso antico [...] comincia: «Ti perdo per trovarti». La perdita fa parte del sistema del ritrovamento; e l'uomo, legato al filo della memoria, ritrova quanto, nell'oblio, crede di vedere per la prima volta; anzi, io credo che l'altro, altri non sia che colui che vive nell'oblio, visto da colui che vive nella memoria; né tanto più intimamente possiede quanto quello che più profondamente ha perduto.⁶

Deriva poi che nel discorso poetico morte e rinascita siano sempre totalizzanti e totali mai. Ancora:

Secondo me la parola contiene in sé il senso della morte di qualcosa, ma anche della rinascita di qualche altra cosa. C'è nel discorso poetico un rapporto che non è solo, diciamo, iniziale con quell'insieme, che si chiama morte, ma che accompagna la stessa vitalità del linguaggio a manifestarsi come reincarnazione di ciò che è stato perduto, che necessariamente muore continuamente nel linguaggio per rinascere come linguaggio.⁷

Così anche *Tiara* vive l'attimo quasi impossibile della metamorfosi, nel «breve spazio» fra memoria e oblio, silenzio e testo, linguaggio e linguaggio.

Tu chiami: andremo insieme (fino dove
il filo della strada allaga un breve
spazio) col passo ch'è un lento accestire.⁸

⁵ Da *Evidenza ed oblio*, *Ivi*, p. 74.

⁶ PIERO BIGONGIARI, *Nel mutismo dell'universo. Interviste sulla poesia 1965-1997*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2001, p. 127.

⁷ *Ivi*, pp. 210-1.

⁸ Da *Poesia*, in *La figlia di Babilonia*, p. 18.

La metamorfosi stessa non è che l'ennesimo divenire di un mutamento continuo che non coinvolge soltanto le presenze (gli oggetti, i concetti), ma che tocca prima di tutto le parole. Esempio ne è l'oggetto eponimo della poesia, quella «tiara» che alla fine «ti ara»: nuovi significati, spesso suggellati in una coppia minima, *fioriscono* dalla parola, ma a sua volta la parola *rifiorisce* in un significare nuovo. Ancora Bigongiari, in un'intervista del '73:

Ma la parola del poeta è ambigua: comunica e insieme non comunica, o meglio, non si esaurisce nella comunicazione: emette significati e immediatamente si ricostituisce come puro significante, in attesa di altre richieste.⁹

In attesa di altre richieste: che, per venire intese, dovranno essere aspettate in silenzio. Questo introduce un grande merito di *Tiara*, il già del suo esserci: *La figlia di Babilonia* scontava già molte di quelle irrequietezze felici che avrebbero preso più nitida forma nelle raccolte successive – col sedimento del tempo, inteso come corso della vita. Ma la poesia arriva prima della vita: così «il passo oltre la cerchia», la dialettica delle mura, l'orbita ex-orbitante della Parola, «lo scatto delle dita» nel mistero della sacra scrittura, l'interrogazione sui meccanismi che attivano la poesia – e che sono, in ultima analisi, anche quelli in cui il poema sfocia – in *Tiara* c'erano già.

Altro ritardo, la pesantezza. Che *La figlia di Babilonia* sia in sostanza imprendibile non comporta per forza che sia anche leggera – e infatti non lo è. Gli oggetti del suo macrocosmo gravitano intorno a una semantica della pesantezza che coinvolge i verbi (*accestire* – *accumulare*...); le immagini:

«bastioni di capperi» (*Poesia*)
 «tra i calabroni e i tuffi dei tonni» (*Il ventaglio cinese*)
 «l'immobilità straripa» (*Serenata*)
 «grevi / vergini che piombano dall'alto» (*Egizia*);

la donna:

«Chi ti solleva, / il nome chi pronuncia?» (*Misera e sventurata*)
 «Chi ti sostenne [...] ?» (*Dismisura*)
 «Nulla, più nulla, un suono non ti regge» (*L'ombra della luna*)
 «il cuore / già più non ti sostiene» (*Duello*);

il cuore:

«cuore che ingombra un vano delirare» (*Trama*)
 «un'ombra palpitante a cui non devi / credere, il mio cuore è più pesante» (*Egizia*).

È una donna che si muove *au ralenti*, che ridistribuisce un gesto in milioni di fotogrammi al secondo:

⁹ *Nel mutismo dell'universo*, p. 35.

il gesto che disfiora la magnolia
fumida. La tiara raggia ancora

Pesantezza e lentezza concorrono a un effetto di nera irrimediabilità: la tiara «raggia ancora», ma si sa bene che presto non raggerà più. Il rimando è ancora una volta alla memoria, dove l'irrimediabilità diventa un ritmo.

Questa *jeune fille* non cade – ha una cadenza. Se ne resta sospesa fra l'aposiopesi e la similitudine, senza venire mai colta in flagrante; al massimo, rimane intuita oltre le durate che infligge all'universo – ma di sorprenderla con le mani nel sacco non se ne parla.

Tardi un gesto si districa dal cielo
(ed è morto per me sopra il tuo grembo)¹⁰

Chiude ora un ritardo non inflitto ma subito, quello di un pubblico che ai valori promossi dall'opera non ne preferisca altri (velocità, leggerezza, immediatezza, facilità). Almeno in questo, è auspicata una “puntualità futura”; intanto, *La figlia di Babilonia* sembra condannata a una lunghissima giovinezza:

a domani
il messaggio della tua lenta deriva.¹¹

¹⁰ Da *In un viaggio*, in *La figlia di Babilonia*, p. 72.

¹¹ Da *Fiaba*, *Ivi*, p.73.

Attilio Motta

Ricordo di Bianca Maria Da Rif

Il 28 agosto 2016 è mancata la prof.ssa Bianca Maria Da Rif, già ricercatrice di Letteratura Italiana all'Università di Padova, e collaboratrice della rivista «Oblio»,¹ che ospita in questo spazio un suo breve ricordo.

Nata a Caviola, frazione di Falcade, il 19 luglio 1946, ma diplomata al liceo Ariosto di Reggio Emilia nel 1966, Bianca Maria Da Rif aveva studiato Lettere all'Università di Padova dove, seguendo il magistero di Vittore Branca, si laureò su un manoscritto autografo del Boccaccio, la miscellanea Laurenziana 33.31, testimonianza dei più eclettici e singolari interessi dello scrittore, con una tesi che ebbe presto una prestigiosa sede editoriale.² Ed eclettici furono poi anche i suoi interessi, che dal Medioevo si estesero presto al Rinascimento, con lo studio della letteratura veneta alla bulesca (un particolare filone di testi dialettali che vedono protagonisti dei giovani tanto gradassi quanto inetti, i «buli», appunto), di cui Da Rif pubblicò una nutrita silloge nel 1984,³ per poi allungarsi fino alla contemporaneità del suo autore prediletto, Dino Buzzati, cui la legò una lunga fedeltà, tanto nello studio della sua opera quanto nell'attività per l'Associazione Internazionale (nata nel 1988), per il Centro Studi feltrini (1991) e per la rivista «Studi buzzatiani» (1996), ove ha pubblicato negli ultimi anni numerosi articoli e recensioni.⁴

In effetti una parte rilevante delle proprie energie Bianca Maria Da Rif l'ha spesa proprio nel lavoro di operatrice culturale, impegnandosi in attività spesso certose e ingrate, non appariscenti ma non per questo meno utili alla comunità scientifica, da quella di annosa redattrice della prestigiosa rivista «Lettere Italiane» a quella organizzativa per un'altra creatura di Branca, l'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (di cui è stata anche segretaria generale e tesoriera), fino alla cura editoriale degli atti di tre suoi convegni (talora con le relative introduzioni): quello perugino del 1988 su *Lingua e letteratura nel mondo oggi* (curato con Ignazio Baldelli), quello italo-sloveno-croato del 2006 su *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, e quello tenuto al Vittoriale dannunziano nel 2000, la cui raccolta dei contributi era iniziata tuttavia solo dieci anni dopo, con un ritardo che aveva reso particolarmente oneroso il lavoro di recupero dei ben 73 testi che

¹ Per la quale ha pubblicato due recensioni, a Francesca Favaro, *Costanza Monti*, Perugia, Ali&no, 2013, «Oblio» III, 11, pp. 242-44 e a Silvia Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014, «Oblio» V, 18-19, pp. 229-30.

² Bianca Maria Da Rif, *La miscellanea Laurenziana 33.,31*, Firenze, Sansoni, 1973.

³ *La letteratura alla bulesca: testi rinascimentali veneti*, a cura di Bianca Maria Da Rif, Padova, Antenore, 1984; anticipati dalla *Bulata alla venetiana ridicolosa: esempio a quelli che leggeranno*, in *Ventitre aneddoti raccolti nell'Istituto di Filologia e letteratura italiana dell'Università di Padova*, a cura di Ginetta Auzzas e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1980, pp. 41-48.

⁴ Fra i primi: *Presentazione del dodicesimo numero di «Studi buzzatiani»*, *Buzzati agli antipodi. Uno scambio di lettere con un lettore australiano* e *Lunga ricerca nella notte di Natale*, «Studi buzzatiani» 2008, 13, pp. 113-20 e 2012, 17, pp. 93-102 e 107-114.

compongono oggi il volume *Le dimore della poesia*, la cui *Introduzione* si apre proprio con una riflessione di Bianca Maria sul potere del tempo e sul tentativo concreto – riuscito, infine – di resistere a una dispersione che pareva ineluttabile.⁵ Corrispettivo non minore di questa attività di respiro internazionale per l'Aislli è stata quella che Bianca Maria Da Rif ha svolto nel contesto padovano, curando ben sei altri volumi, quasi tutti collettanei: gli atti dei convegni su Tasso e la cultura veneziana (1995, con Luciana Borsetto) e sulle rime del Guarini (2003),⁶ la miscellanea in onore di Marco Pecoraro (1991, con Claudio Griggio) e il volume che allinea le cronache teatrali di un altro suo collega illustre, Giorgio Pullini (1998, con Piero Luxardo),⁷ ma anche quelli che raccolgono i contributi dei seminari dell'allora dipartimento di italianistica sul *Commento e i suoi dintorni* (2002) e sulle *Antologie* (2009, con Silvio Ramat), in cui numerosi erano gli interventi di nuovi allievi della scuola padovana.⁸

E molti dei giovani studiosi formati in dipartimento l'hanno conosciuta proprio nella veste di instancabile promotrice delle loro passioni e dei loro primi lavori, in qualità di animatrice della rivista «Sinestesie», del cui comitato scientifico era componente, e per la cui versione *on line*, lungo tutto il primo decennio del 2000, ha fatto loro redigere le schede degli interventi dei suddetti seminari del giovedì, interventi che spesso poi generosamente – e *sua sponte* – inseriva anche nella versione cartacea. Sono le stesse persone che sistematicamente ricevevano una email di ringraziamento da parte di Bianca Maria, e dell'altresì compianto professore e collega Guido Capovilla, dopo aver prestato il loro tempo per la vigilanza al laboratorio di italiano scritto, un'altra delle occupazioni ingrato che si era assunta, in ossequio alla passione didattica che l'ha sempre contraddistinta, sin da quando, negli anni '80, teneva uno dei seminari di parte generale per aiutare le matricole alla preparazione dell'esame di Letteratura Italiana allora ancora monografico, fino all'insegnamento nel corso di laurea di Mediazione Linguistica e Culturale, incarico nel quale ha speso i suoi ultimi anni animata da un sentimento di totale dedizione per i suoi studenti.

Per questo insegnamento, sempre insieme al prof. Capovilla, Da Rif aveva realizzato un programma talmente dettagliato che in esso i temi da affrontare erano accompagnati, per ciascuna delle antologie indicate in bibliografia, dai titoli dei

⁵ Cfr. rispettivamente *Lingua e letteratura nel mondo oggi*. Atti del 13° Congresso AISLLI, Perugia, 30 maggio-3 giugno 1988, a cura di Ignazio Baldelli e Bianca Maria Da Rif, Firenze, Olschki, 1991; *Civiltà italiana e geografie d'Europa*. 19° Congresso AISLLI, 19-24 settembre 2006, Trieste Capodistria Padova Pola, a cura di Bianca Maria Da Rif; introduzione di Fabio Finotti; appendice a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT, 2009; *Le dimore della poesia*. Atti del XVII Congresso AISLLI. Il Vittoriale degli Italiani (Gardone Riviera, Brescia) 2-5 giugno 2000, a cura di Bianca Maria Da Rif, Padova, Padova University Press, 2012.

⁶ Cfr. *Formazione e fortuna del Tasso nella cultura della Serenissima*. Atti del Convegno di studi nel 4° centenario della morte di Torquato Tasso (1595-1995), Padova-Venezia, 100-11 novembre 1995, a cura di Luciana Borsetto e Bianca Maria Da Rif, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1997 e *Rime e lettere di Battista Guarini*. Atti del convegno di studi, Padova, 5-6 dicembre 2003, a cura di Bianca Maria Da Rif, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2008.

⁷ Cfr. la *Miscellanea di studi in onore di Marco Pecoraro*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Claudio Griggio, Firenze, Olschki, 1991, 2 voll. e Giorgio Pullini, *Sipario rosso. Cronache teatrali 1965-1997*, a cura di Bianca Maria Da Rif e Pietro Luxardo, Milano, Guerini, 1998.

⁸ Cfr. *Il commento e i suoi dintorni*, a cura di Bianca Maria Da Rif; con una nota di Guido Capovilla, Milano, Guerini, 2002 e *Antologie*, a cura di Bianca Maria Da Rif, Silvio Ramat, Padova, Il Poligrafo, 2009.

paragrafi e dai numeri delle pagine, affinché non ci fosse alcuna possibilità di equivoco da parte degli esaminandi. All'interno di esso spiccava il percorso dantesco, cui Bianca Maria teneva moltissimo, una sorta di antologia di passi della *Commedia* attraverso i quali cercava di restituire, seppur nel quadro delle misure imposte dai crediti, un'idea di Dante non troppo dimidiata: si partiva, naturalmente, dal Virgilio personaggio storico e allegoria della ragione e dal simbolismo dei primi due canti dell'*Inferno*, ma si passava poi per il *realismo geografico* degli Slavini di Marco (XII), per il *realismo e mito* dell'origine dei fiumi infernali (XIV), per la *fantasia e realismo* delle due similitudini degli argini (XV: «e quali Padoan lungo la Brenta...»), ancora per il *mito e realismo* nelle due similitudini del XVII, prima del volo di Gerione, per arrivare alla *similitudine realistica* dell'arsenale dei Veneziani (XXI), alla *descrizione realistica* della pena di Maometto (XXVIII), fino a Mastro Adamo (XXX) e al mondo alla rovescia del XXXIV.

Nel percorso c'erano anche il *Convivio* e l'*Epistola a Cangrande*, ma non le altre cantiche della *Commedia*: certo per non complicare troppo l'approccio, già spesso faticoso, degli studenti di quel corso di laurea; ma forse anche, lo si capisce dall'insistenza sulle similitudini e sul loro realismo, perché Bianca era per attitudine più vicina alla quotidiana fisicità degli argini, dei fiumi e dei burrati che alle atmosfere rarefatte del Paradiso, e alle sue altezze astratte preferiva quelle concrete delle robuste vette delle amate Dolomiti, tra le quali ora riposa. Ma chi ha frequentato il Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, ultima denominazione delle strutture universitarie nelle quali Bianca Maria ha vissuto – è la parola giusta – e dalle quali faticava a separarsi, per tanto tempo ancora la vedrà uscire dal suo studio al terzo piano di Palazzo Maldura e sentirà risuonare la sua voce materna.

Antonio Sichera

In ascolto dei poeti

Per un nuovo umanesimo, tra parola e silenzio

1. *Trump e l'epifania del linguaggio contemporaneo*

La vittoria di Donald Trump alle recentissime elezioni americane ha suscitato accesi dibattiti sulle motivazioni e sul significato di tale vittoria, tanto netta quanto inattesa. Numerose prese di posizione hanno messo in luce come Trump abbia vinto contro il sistema mediatico tradizionale e in polemica con quelli che potremmo chiamare gli assi valoriali condivisi dell'Occidente illuministico, messi in crisi da un linguaggio, da un uso delle parole e della comunicazione pubblica (e non solo) distanti dagli standard e dai codici lentamente stabilizzatisi nelle società occidentali dal Settecento ai giorni nostri. È un'interpretazione plausibile, ma probabilmente anche miope, che dà voce in maniera superficiale al fastidio diffuso in molta parte dell'opinione pubblica americana ed europea nei confronti di questo rozzo miliardario newyorkese, che ha intercettato un largo consenso popolare usando parole grossolane e puntando sull'insensibilità – e per molti sull'insopportabilità – del *politically correct*, fustigato da modi di dire, di nominare, di rivolgersi all'altro, di appellare il pubblico che si collocano agli antipodi di ogni forma di umanesimo linguistico e culturale. Si tratta cioè di chiedersi se le parole di Trump siano semplicemente il contrario di ciò che molti di noi ritengono debba essere la parola nei contesti sociali e politici – e se quindi la vittoria del ricco avventuriero contro l'establishment intellettuale e mediatico sia semplicemente il segnale di un'onda linguistica e culturale episodicamente opposta a quella che la nostra epoca ha ricevuto, conosciuto e assimilato – o se, al contrario, la vittoria di Trump e il suo linguaggio, inscindibile dal suo successo, rappresentino non una crisi ma bensì un'epifania della condizione della parola nel nostro tempo.

Dico «del nostro tempo» perché non dobbiamo mai dimenticarci che il linguaggio è una creatura storica e che le parole che usiamo, le cose che intendiamo, le esperienze che facciamo sono – come ci ha più volte giustamente ricordato Carlo Sini – intimamente intrecciate; e quindi le parole si evolvono, e muoiono magari, insieme alle esperienze e alle cose che esse esprimono e al contempo costruiscono.¹ Non abbiamo in mano uno strumento 'parola' che designi 'cose' in maniera univoca, come se il linguaggio fosse stato fatto per dare nomi ad un mondo immutabile, e magari progressivamente analizzabile e meglio comprensibile una volta grazie alla filosofia e oggi grazie alla scienza, perché anche la filosofia, anche la scienza sono esperienze del mondo, espresse con linguaggi propri che non designano cose ma dicono e creano modi umani di percepire e di fare il mondo, indicando oggetti che

¹ Per una versione breve ed incisiva delle tesi di Sini al riguardo cfr. C. SINI, *L'al di là del linguaggio*, «Nóema», n. 2, 2011, pp. 1-5.

altre esperienze e altri linguaggi possono legittimamente ricreare in una prospettiva diversa (e ciò sia detto di passaggio contro l'ignoranza di molti avvocati della scienza che non hanno letto Kant e non capiscono la natura del loro linguaggio, e pensano che le parole che essi pronunziano oggi corrispondano a verità stabili, a oggetti reali, e non siano modi storici di esprimere esperienze temporalmente determinate: altrimenti dovrebbero spiegarci, tanto per dirne una, che fine abbia fatto l'etere luminifero).

Ci chiediamo insomma se Trump e il suo linguaggio non siano in realtà un'icona del destino e della sorte della parola nel tempo che viviamo, il tempo cioè della connessione esasperata, il tempo della Rete. La rete credo sia una metafora calzante per la nostra condizione. Rete vuol dire infatti trama di relazioni, un intreccio di fili e di maglie che esprime bene a mio modo di vedere l'esperienza odierna. Siamo collocati infatti in uno spazio vitale in cui la relazione ha un primato storicamente inedito. Come ci ha spiegato Taylor, la modernità si era costituita attorno a codici rigidi, usciti essenzialmente dal crogiolo della Riforma e dei nascenti Stati assolutistici. La regolamentazione della vita pubblica, l'emergere della burocrazia, la separazione tra intimo e sociale, la fissazione di regole morali cogenti e impegnative per l'individuo avevano rappresentato la cornice entro la quale era stato possibile compiere l'esodo verso il primato dell'azione soggettiva e il progressivo affermarsi della secolarizzazione. Si erano cioè cristallizzate nella modernità nascente le forme istituzionali entro le quali era consentita l'azione libera e secolarizzata dei soggetti economici e politici.²

L'esito maturo di questo processo, a mano a mano che la modernità ha conosciuto i propri nodi e le proprie evoluzioni, è stato quello di una regressione sempre più incisiva dei fattori istituzionali, delle cornici date, come se la spinta individualistica e globalizzante implicita nel moderno avesse nel tempo corroso quelle strutture che ne avevano consentito l'esercizio. La crisi di un'istituzione come il matrimonio non è oggi il frutto di una improvvisa degenerazione morale delle donne e degli uomini dell'Occidente. Semplicemente, la pressione dell'istituzione non è più avvertita come decisiva, e la sua capacità di condizionamento e di regolazione dei rapporti interpersonali è enormemente calata. Le persone si incontrano, vanno a vivere assieme ovvero si sposano non per seguire un iter prestabilito che debba condurle dentro un'istituzione, come in una sorta di destino sociale preconstituito – sposarsi, cioè, alla stessa maniera in cui, di norma, si va a scuola o ci si iscrive alle liste elettorali –, ma scelgono di stare assieme, in maniere molto varie, perché sono convinte che il rapporto con colei (o colui) di cui si sono innamorate possa essere un modo per trovare consistenza, per dare senso alla vita, in una parola: per essere felici. Quella felicità che nelle epoche precedenti si chiedeva, a piccole dosi e con disincanto – Freud *docet* – a riti e giochi istituzionalizzati (come l'adulterio maschile), oggi noi la chiediamo alle relazioni affettive, non solo coniugali, non solo di coppia, ma a tutte le relazioni in cui sia implicato un potenziale emotivo.

² Cfr. C. TAYLOR, *L'età secolare*, ed. it. a cura di P. Costa, Milano, Feltrinelli, 2009.

Si dirà: che c'entra questo con Trump e con la parola? C'entra molto, in quanto ad una inedita, altissima richiesta di relazioni significative, ad una società dell'emozione e dell'affettività, alla ricchezza che tutto questo rappresenta, corrisponde una estrema povertà dello spazio linguistico nel quale la relazione deve per sua stessa natura accadere. Repentinamente, potremmo dire, le donne e gli uomini dell'Occidente sono stati condotti (e hanno costruito) le condizioni di un primato epocale delle relazioni duali o collettive emotivamente rilevanti, ma non hanno avuto modo di crearne il vocabolario. O forse, meglio, si trovano a gestire parole troppo povere, lessici troppo approssimativi e troppo rozzi per affrontare e reggere consapevolmente il rischio della relazione. È l'analfabetismo affettivo, che è in primo luogo mancanza di discriminazione interiore e di linguaggio, di finezza di percezione e di dizione, il motivo di tanti fallimenti e di tante crisi, di tanto veloci incontri e di altrettanto improvvise separazioni sulla scena sociale del nostro tempo. Vorremmo incontrare l'altro, l'altra, essere felici nella relazione che andiamo creando, ma ci fermiamo dinanzi alla prima difficoltà o ci smarriamo dinanzi al primo conflitto, alla prima emergenza della diversità, perché siamo ricchi di relazioni ma poveri di parole. A fronte infatti di una spiccata esigenza di tessitura verbale delle anime, ci troviamo (anzitutto in bocca) solo le parole dell'*Homo videns*. Di quali parole si tratta? Il loro primo carattere è appunto quello di essere parole come immagini, parole che si vedono e si scambiano su schermi, su supporti digitali, che scorrono in interazioni frenetiche e provocano fulmineamente la formazione di pensieri e di rappresentazioni del mondo cangianti e reattive, immediate e friabili. Sono poi parole giocate e pronunziate sul filo di una velocità impressionante, parole che appiattiscono le asperità del reale con il loro flusso indistinto, e che nella loro manifestazione mediale possono farci passare, senza soluzione di continuità, dal naufragio dei barconi alla sfilata di moda. Sono parole onnipresenti e avvolgenti, che ci troviamo accanto e attorno in una maniera impensabile fino a un paio di decenni fa: noi sempre informati, sempre connessi, sempre pronti a scrivere, a rispondere, a leggere e a produrre parole in risposta a parole; parole da cui non è esente alcun momento, da cui non è preservata nessuna area della vita. Siamo la prima epoca umana della parola diffusa e servile, della parola-immagine che fascia ogni istante, della parola incorporata. Infatti, la pervasività della nostra esperienza verbale è intimamente correlata alla impermanenza e alla insostanzialità radicale della parola stessa. Se gli storici del linguaggio distinguono tre epoche fondamentali della sua evoluzione – dall'oralità alla scrittura e dalla scrittura all'era digitale – sulla base della diversa tecnologia di produzione e di trasmissione del segno verbale,³ sul piano della fisica e della percezione lo iato è diverso e bipartito. La fisica della parola detta e raccontata, la fisica della parola scritta, inchiostrata, stampata, fissata su un supporto materico è altra cosa rispetto alla mancanza di spessore della parola priva di fiato e di impronta, di respiro e di ruvidità, di quegli stigmi cioè che hanno caratterizzato le epoche precedenti della storia. Non ha corpo, non ha consistenza e quindi può entrare dappertutto, anche con violenza, questa parola divenuta puro strumento delle

³ È una tripartizione classica, che scandisce ad esempio il libro di S. AROUX, *Scrittura e grammatizzazione. Introduzione alla storia delle scienze del linguaggio*, Palermo, Novecento, 1998.

relazioni planetarie, pervasiva proprio nella sua *physis* puramente tecnica. Ma la nube pulviscolare di parole che ci circonda e che abita fuori di noi, di parole che ronzano, migrano, discutono, ci lascia spesso impensabilmente privi di parole dentro. Sono tantissime le parole, una quantità sterminata direi, ma ne possediamo davvero pochissime. Ne siamo ubriachi eppure, dentro, l'astenia è massima, la povertà è grande. Dicono, queste parole, ma non ci dicono.⁴ La loro ricchezza è quella di cui Trump e la sua lingua sono icona: una ricchezza strumentale, puramente formale, fatta di vuoti senza alcun pieno; un flusso capace di intercettare la povertà di io separati, frammentati, spesso sconnessi dal proprio corpo e senza nessuna parola propria, istantaneamente pronti a reagire al suono del puro dire captativo, alla parola in quanto mero suono, prima di ogni discriminazione e di ogni discorso che presupporrebbe anzitutto non la connessione della rete ma l'articolazione interna e significativa del segno.

2. Alle sorgenti della parola

Sarebbe però un grave errore, almeno dal mio punto di vista, giudicare i fenomeni che abbiamo appena descritto in maniera apocalittica, lanciando anatemi sul mondo perduto. In una prospettiva coerentemente ermeneutica la storia non è un *continuum* punteggiato da improvvise fratture, ma un insieme di processi dentro i quali si creano punti di svolta mai improvvisi, isolati e incontrollabili. Siamo nel mezzo di grandi cambiamenti che vengono da lontano e che nei nostri anni sono giunti ad una certa maturazione, in virtù anche di un'accentuata velocità dei mondi vitali, presentandoci questioni nuove, da affrontare con uno sguardo largo e una tensione positiva. All'incorporeità della parola-immagine, in questo scorcio della modernità matura (e ormai proiettata al di là di sé), non si fa fronte con l'arma semplicistica della condanna, ma con la grande pazienza anticiclica della riflessione e della ricerca. Il nostro tempo – il tempo della connessione e del primato della relazione, dell'alterità e della sua percezione angosciosa, il tempo dell'emozione e dell'affettività – ha bisogno di nuove grammatiche dello stare assieme⁵ e di nuovi linguaggi della relazione, perché dentro le emozioni abita una tensione implicita alla stratificazione, alla durata, ciò che chiamiamo «sentimento»; e le neuroscienze – Damasio in testa – ci hanno insegnato (o forse ricordato) che il sentimento è un luogo di sintesi tra emotività e pensiero/parola, tra immediatezza del sentire e ulteriorità del dire e del fare.⁶ Il sentimento si fonda sull'emozione ma si costruisce con le parole. Per essere quel che è ha infatti bisogno di de-finizione. E a costituire questo orizzonte non serve

⁴ Si tratta della prospettiva sul linguaggio espressa da Benjamin in un famoso saggio di *Angelus Novus*, ora in W. BENJAMIN, *Sulla lingua in generale e sulla lingua dell'uomo*, in *Opere complete, I, Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 281-295.

⁵ A questo proposito osservazioni decisive in G. SALONIA, *Dialogare nel tempo della frammentazione*, in *Impense adlaboravit. Scritti in onore del Cardinale Salvatore Pappalardo nel suo ottantesimo genetliaco*, a cura di F. Armetta e M. Naro, Palermo, Pontificia Facoltà Teologica di Sicilia, 1999, pp. 571-585.

⁶ In questa direzione, il noto libro di Damasio ha il valore di un apripista. Cfr. A. DAMASIO, *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1994.

semplisticamente il dizionario, bensì un lavoro soggettivo e intersoggettivo di discriminazione e di riconoscimento degli stati interiori, delle emozioni fini e fluenti che hanno bisogno di essere riconosciute e nominate nella relazione. Si tratta di una pratica della parola che dice e pensa l'emozione, nelle sue diverse forme e nei suoi svariati tempi, e che consente alla relazione di maturare e di trovare consistenza, di mettere assieme attesa e diversità, conflitto e bisogno di felicità, paura e speranza nei confronti dell'altro, dell'altra, del mondo.

Per questo, dobbiamo io credo ogni volta ritornare all'origine corporeo-relazionale (e poetica) del linguaggio, ricominciare da lì, in maniera nuova. Perché, è vero, tutte le archeologie filogenetiche della parola sono votate allo scacco. Ogni ricostruzione del processo generativo del linguaggio negli scambi sociali tipici dell'animale-uomo è già di per se stessa un fatto linguistico, e non ci è possibile immaginare il nostro mondo prima della parola. Per noi la parola è «in principio». Anche i tentativi più alti e affascinanti di descrivere la condizione prelinguistica della nostra specie – dalle pagine di Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* ai saggi di stampo husserliano – rimangono documenti di parola, inconcepibili senza la parola stessa. Ma l'analisi fenomenologica ha di fronte a sé uno spazio di indagine reale e promettente. Non possiamo sapere se non dentro il linguaggio stesso come la nostra specie sia arrivata alla parola, ma siamo in grado di osservare fenomenologicamente il venire alla parola che accade nella primissima infanzia, ovvero come i bambini giungono al linguaggio. Gettiamo uno sguardo lì, allora. Per il bambino che impara a parlare, in principio c'è il corpo e l'ascolto fruttuosamente passivo di una voce. Che cosa fa infatti la madre quando senza saperlo introduce al linguaggio il proprio bambino? Sin dall'inizio del loro rapporto, la madre usa il registro linguistico come dorsale della relazione, che accompagna e sostiene ogni gesto e ogni atto di accudimento e di comunicazione. Nel suono delle sue parole, nel modo di pronunziarle, nel movimento labiale e nella cinestetica globale si esprimono, in una totalità avvolgente, l'affetto, il calore, la prossimità, la tensione vitale di un noi che ormai – grazie agli studi dell'*Infant Research* – sappiamo essere già *ab origine* un io-tu.⁷ Ogni aspetto del mondo, ogni oggetto, ogni volto, ogni gioco è colorato dalla parola materna, che carica il mondo di valenze affettive con il suo dono spontaneo di ricreazione adamitica, col suo ri-dire e ri-plasmare in una maniera nuova, come per la prima volta, i lemmi del vocabolario comune, le forme del linguaggio di sempre (le «lettere fruste dei dizionari», avrebbe detto Montale).⁸

È come un evento poetico, di cui il bambino è il fruitore attentissimo. Chiediamoci: che cosa fa il bambino all'inizio di quel lungo processo che lo porterà alla parola? A rigore non fa nulla. Semplicemente si lascia prendere dal puro sgorgare di un flusso verbale che non capisce, ma che coincide per lui con il contatto con il corpo musicale della madre, alla cui bocca e al cui volto corrisponde in una sintonia di canto che lo

⁷ È in fondo questo il maggior guadagno delle ricerche di Daniel Stern – con i suoi libri fondamentali: D. STERN, *Il mondo interpersonale del bambino*, Torino, Bollati Boringhieri, 1987; ID. *La costellazione materna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995 – rispetto alle prospettive precedenti (si pensi emblematicamente agli studi di M. MAHLER, *La nascita psicologica del bambino. Simbiosi e individuazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 1978).

⁸ È, manco a dirlo, il celebre Montale di *Potessi almeno costringere*, nella sezione «Mediterraneo» degli *Ossi di seppia*.

condurrà dalla *phoné* al significato e al senso, dalla diade al mondo. I contorni di questa esperienza sono chiari: ad attirare la risposta infantile è l'intendimento del desiderio come struttura della musica materna, fondato sulla comprensione originaria del senso relazionale di quella musica: non sa quel che significa ma capisce benissimo che è per lui, percepisce insomma finemente la qualità relazionale della melodia. È su questo sfondo che matura la comprensione secondaria, la distinzione del significante e l'accesso al significato delle parole della relazione: in esse e grazie ad esse il bambino è aperto al mondo.

Si può disegnare a partire da qui un modello di estetica, ma si possono anche ricavare indicazioni importanti per la nostra ricerca. Se è questo il luogo ideale da cui prenderà le mosse, per il bambino, la padronanza linguistica, il suo essere dotato di linguaggio, ciò significa che prima della parola c'è il corpo, un corpo musicale, e che questo corpo è il silenzio anteriore ad ogni nostra parola. Come a dire che lo spazio interiore e l'arco temporale che precedono l'apprendimento del linguaggio, nonché il prima di ogni parola che quotidianamente pronunziamo è occupato in verità da un corpo musicale che ci ha prevenuto e ci ha raccolto. Come a dire che ogni atto di parola ha alle spalle e presuppone un inizio musicale che ci sfugge, un *verbum* incomprensibile e contenitivo, un'alterità fondativa silenziosa, imperscrutabile, l'equivalente relazionale direi dell'«Inespresso esistente» di Pasolini (e originariamente di Benjamin).⁹

Ecco, se volgiamo allora lo sguardo, sebbene in maniera puramente sinottica, all'ontogenetica dell'evento linguistico, cominciamo ad intuire che la via di ricostituzione della sostanza della parola passa per il suo rinnovato contatto con il silenzio. Già Merleau Ponty l'aveva detto:

Prendere in considerazione la parola prima che sia pronunciata, sullo sfondo del silenzio che la precede, che non cessa di accompagnarla e senza il quale essa non direbbe nulla; [si tratta di rendersi] sensibili a quei fili di silenzio di cui il tessuto della parola è intramato.¹⁰

Quel che abbiamo capito in più, rispetto alla vicenda fondamentale del silenzio, guardando alla relazione originaria tra il bambino piccolissimo e il suo/la sua *caregiver*, è che questo silenzio fondativo non è un puro nulla del suono, del rumore, uno spazio privo di qualunque nota. Esso equivale e si dà in quanto memoria reale e inattingibile, sostanza in-dicibile di quella parola corporea che ci troviamo scritta dentro, che ci precede e che ci ha resi a nostra volta capaci di parola.

Si tratta di ripartire dal silenzio, una cosa che detta così può sembrare – ed è – un'utopia a buon mercato, ovvero una pratica esoterica possibile per gli *happy few* ma assolutamente distante dal fervore, dal bollire del quotidiano di tutti, delle donne e degli uomini comuni. Non che gli appelli e le meditazioni oggi diffuse su quella che

⁹ Di «Inespresso esistente», a proposito della propria tensione ad attingere la realtà situata prima delle parole e prima della letteratura, parla Pasolini in un testo di *Poesia in forma di rosa*, riprendendo una categoria estetica benjaminiana, teorizzata nel saggio goethiano (PIER PAOLO PASOLINI, *Progetto di opere future*, in IDEM, *Poesia in forma di rosa*, in *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1975, p. 523; WALTER BENJAMIN, *Le affinità elettive*, in IDEM, *Opere complete*, I, cit., pp. 523-589).

¹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *La prosa del mondo*, Torino, Editori Riuniti, p. 66.

Le Breton ha chiamato «sovranità del silenzio» siano privi di valore e non intercettino un bisogno reale del mondo.¹¹ Ma dal mio personale punto di vista avrei di mira un ricominciamento dal silenzio che è dentro la parola e che la genera, come abbiamo visto, sin dalle sue manifestazioni primordiali. Non il silenzio della separatezza o dell'ascesi insomma, ma il silenzio del dialogo e della comunicazione. Sono almeno due (tra le altre possibili) le forme del silenzio interne al nostro parlarci che impariamo dalla fenomenologia dell'esperienza infantile del venire al linguaggio. La prima è il respiro, il ritmo corporeo implicito e indispensabile perché la parola raggiunga l'altro, perché sia una parola per lui (non di un 'per' strumentale ma di un 'per' di favore e di vantaggio). La madre sostiene la relazione con la sua voce, è per il suo bambino grazie ad un gesto privo di contenuto semantico ma che nel suo stesso accadere coincide con la semantica profonda della relazione, in quanto è la relazione ad essere indicata e significata integralmente da quel gesto. La voce che incontra, che apre al mondo, è un evento del respiro; l'armonia spontanea dell'inspirazione che nutre e dell'espirazione che lascia andare con gratitudine.¹² Se manca questo ritmo del corpo materno, la voce giungerà fastidiosa, carica di ansia (l'ansia è tecnicamente una mancanza di respiro), priva di qualità relazionale, e non sarà il luogo di un evento ma solo di un disturbo, e al limite di una ferita. Se respirata, la parola detta ha la qualità della brezza che rinfresca, come già Boccaccio sapeva quando nel Proemio del suo grande polittico lodò il soccorso offertogli dagli amici nei dolori dell'amore e disse che la parola della consolazione rinfresca e per questo solleva: «Nella qual noia tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti di alcuno amico e le sue laudevole consolazioni, che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto».¹³

E qui si innesta precisamente la seconda forma del silenzio nella maniera in cui lo abbiamo evocato: l'ascolto. Respiro parlante e parola ascoltante sono le facce di una medesima medaglia. La voce che attinge energia dalla *ruâh*, in quanto sostanza aerea del corpo, sa modellarsi sul ritmo interno della relazione, sul respiro dell'altro, e per questo parla in quanto ascolta, in quanto fa spazio dentro di sé al respiro dell'altro ed esercitando il silenzio spontaneo dell'ascolto lo lascia essere. È questo il gioco dell'interazione linguistica originaria: il respiro della voce e il suo generare il silenzio perché l'altro sia e dica, con il suo corpo e le sue parole. Il silenzio relazionale dell'ascolto è il segreto della parola corporea. Lo sanno bene i terapeuti, che hanno bisogno della lentezza del rapporto, dell'attraversamento di difficili silenzi per arrivare, dentro questo grembo di dolore, al momento in cui la parola prende carne e diventa, davanti al terapeuta, la parola del paziente, quella giusta per dirsi. La Terapia della Gestalt fissa con esattezza il senso e la via di questo momento in cui il flusso sovradimensionato e vuoto delle parole nevrotiche (in *Gestalt Therapy*, alla lettera, *verbalizing*) si tramuta in un evento di parola liberante e agganciato alla vita, quando

¹¹ Cfr. D. LE BRETON, *Sovranità del silenzio*, Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, 2016.

¹² Mi riferisco qui alla grande tradizione orientale sul respiro, di cui si è fatto interprete tra gli altri, con i suoi libri, il monaco buddista Thích Nhất Hạnh. Cfr. ad esempio THÍCH NHẬT HẠNH, *Il dono del silenzio*, Milano, Garzanti, 2015.

¹³ BOCCACCIO, *Decameron*, Proemio, ed. a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, p. 6.

afferma che il contrario del parlare vuoto e senza oggetto non è la semantica scientifica né la terapia corporea: è la poesia.¹⁴

3. *Il silenzio della poesia*

Il silenzio di cui abbiamo bisogno, al quale rivolgerci nel tempo della parola senza corpo, è dunque il silenzio della poesia. Essa è quell'accadimento miracoloso per cui le «parole fruste dei dizionari», le parole stampate e pubblicate, ma anche quelle fluide e impalpabili della tecnica digitale ritrovano nella lettura la consistenza del corpo che le ha vergate e pronunziate, e proprio a partire dai segni grafici o digitali in cui sono state tradotte si mutano nuovamente in voce. Nella vera poesia – basta pensare paradigmaticamente, come sosteneva Pirandello, all'*incipit* della *Sera del dì di festa*: «Dolce e chiara è la notte, e senza vento / e quieta sopra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna, e di lontan rivela / serena ogni montagna» – quanto si dice accade, perché quei versi, se ascoltati, ricreano il suono e la presenza della voce che li ha pronunziati, rifanno la notte lunare ed il suo canto anche nel centro del sole meridiano. Qui la voce torna e dice, quella voce mortale, viva, quotidiana che Montale ha considerato il vertice inarrivabile della poesia: «La venditrice d'erbe viene e affonda / sulla rena la sua mole, un groviglio / di vene varicose. È un monolito / diroccato dai picchi di Lunigiana. / Quando mi parla resto senza fiato, / le sue parole sono la Verità» (*Sulla spiaggia*).¹⁵ È questa voce pura, dimessa è sublime, intrisa di «gesti e strida», «il cielo» che il poeta «non ha mai toccato» (*Corso Dogali*),¹⁶ mentre per converso (e per noi necessariamente) è la poesia a disegnare al contempo lo spazio dell'ascolto: «Lei sola percepiva i suoni / dei miei silenzi. Temevo / a volte che fuggisse il tempo / ostile mentre parlavamo. / Dopodiché ho smarrito la memoria» (*Ricordo*).¹⁷

Se avesse senso e fosse possibile per noi oggi, in maniera non velleitaria, pensare ad un nuovo umanesimo, esso richiederebbe, per primi ai poeti, una scelta coraggiosa di essenzialità e di umiltà. La poesia di cui abbiamo bisogno non è quella che mima il ronzio, che si riproduce per inerzia, che fa della propria intonazione un format (né ci serve tantomeno una critica speculare a questa modalità di vivere l'essere poeti). Ad essere all'altezza dei nostri tempi sarebbe un gesto poetico diverso, nel quale la poesia avvenga quasi come modello e arma affilata per la battaglia da combattere in favore di una parola del silenzio e dal silenzio. Non insomma anzitutto la poesia in quanto testo scritto (e purtroppo scarsamente divulgato), ma la poesia in quanto forma di parola, alfiere umile di una controtendenza del dire che ci riguarda tutti, messaggera di una parola che tutti siamo chiamati a pronunziare.

¹⁴ Cfr. F. PERLS -R. HEFFERLINE - P. GOODMAN, *Teoria e pratica della Terapia della Gestalt. Vitalità e accrescimento nella personalità umana*, a cura dell'Istituto di Gestalt H.C.C., postfazione di M. Spagnuolo Lobb, G. Salonia e A. Sighera, Roma, Astrolabio, 1997.

¹⁵ E. MONTALE, *Diario del '71 e del '72*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1984, p. 493.

¹⁶ *Ivi*, p. 431.

¹⁷ E. MONTALE, *Diario postumo, 66 poesie e altre*, a cura di A. Cima, Milano, Mondadori, 1996.

Il paradigma di questa parola, i suoi tratti fondamentali, direi che li ha fissati, esattamente cento anni fa, il fante Giuseppe Ungaretti, in trincea, sulle rive dell'Isonzo. Nell'*explicit* del primo *Porto Sepolto*, quello del 1916 appunto (e di cui anche noi abbiamo recentemente celebrato il centenario), Ungaretti parla della poesia. *Poesia* si intitolava infatti il componimento di chiusura poi divenuto *Commiato* a partire dall'*Allegria* del 1942:

Gentile
Ettore Serra
poesia
è il mondo l'umanità
la propria vita
fioriti dalla parola
è la limpida meraviglia
di un delirante fermento

Quando io trovo
in questo mio silenzio
una parola
scavata è nella mia vita
come un abisso¹⁸

Postosi volontariamente sul confine tra la vita e la morte, assoggettatosi ad uno sradicamento assoluto e ad una riduzione radicale del proprio sé al livello di una pura umanità, tutta corporea, immerso nel vortice di emozioni violente, e di reazioni immediate ad una realtà cupa e sempre potenzialmente pericolosa, questo giovane poeta soldato schizza ancora oggi per noi il ritratto di una parola di carne, integra e umana, di quella parola di cui urgentemente oggi siamo chiamati a metterci in cerca. Quali sarebbero i suoi contorni? (Se ci è consentito, come credo, leggere questo Ungaretti così).

«Gentile». Intanto si tratta di una parola cordiale. Il *Porto Sepolto* finisce su un lemma sapientemente isolato e capace di una risonanza nuova. Il freddo appellativo delle missive rivolte a conoscenti ai quali non si possa o non si voglia riservare il più confidenziale «Caro» o «Cara», una volta stagiato da solo sulla pagina suona mirabilmente in maniera diversa, evocando un atteggiamento di apertura e di apprezzamento, lasciando balenare le qualità squisite dell'animo altrui che gentilmente si pone e così è sinteticamente tratteggiato. Civile, cortese, garbato, delicato, sensibile: questo è «gentile». La parola di cui abbiamo bisogno comincia davvero da qui, da uno sguardo rivolto all'anima dell'interlocutore, alle sue pieghe migliori, da una risposta all'accoglienza gratuita che egli ci ha manifestato, perché quando si sta tra la vita e la morte ogni gesto, anche minimo, di attenzione e di solidarietà, crea comunanza e gratitudine.

«Ettore Serra». L'altro di questa poesia non è un 'tu' generico. Il *Porto* aveva preso le mosse da un 'tu' terribilmente determinato, quello di Moammed Sceab, l'amico e sodale di Giuseppe suicidatosi a Parigi, nella pensioncina di Rue de Carme, perché

¹⁸ G. UNGARETTI, *Il Porto Sepolto*, a cura di C. Ossola, Venezia, Marsilio, 1990, p. 89.

«non aveva saputo sciogliere il canto del suo abbandono» (*In memoria*).¹⁹ Si comincia dal 'tu' di Moammed, dalla memoria flebile ed esposta, che lotta per mantenere in vita i dimenticati, i senza patria, gli esclusi; e si finisce in un 'tu' altrettanto vivo e reale, quello di Ettore, come a dire che alla parola di cui siamo in cerca è richiesto di imparare a rivolgersi all'altro in quanto singolo, all'esistenza reale di chi questa parola ascolta e riceve. Come se il verbo di un nuovo umanesimo al tempo della parola-immagine avesse bisogno di ripartire dalla relazione, dal semplice e intenso contatto tra due vite, che comincia dal riconoscimento, dal chiamarsi per nome, non solo in una scontata intimità, ma bensì (e forse in primo luogo) sulla scena pubblica. Perché il giovane tenente Ettore Serra, che scopre – almeno nel mitico racconto di Ungaretti – le poesie scritte dal soldato Giuseppe sul margine di biglietti e cartoline, non è un amico, ma un premuroso editore, il quale però sulla pagina assume, pur in un ipotetico contatto professionale, un volto e un tratto determinati. Cerchiamo interazioni pubbliche, parole che anche nei contesti strumentali non siano più parole di massa.

«Poesia». L'esperienza di parola che il testo di Ungaretti ci propone non è né definitoria (non dice «la poesia») né appropriativa (non è «la mia poesia»). Nella nostra prospettiva questo significa ripartire da una parola che non dia subito giudizi, o fissi confini classifiche e graduatorie, né venga considerata come un geloso tesoro personale da condividere con pochi, ma si metta di fronte a ciò che è, che rimane e ci supera come un evento e una realtà al di là di noi.

«è il mondo l'umanità la propria vita». In una sorta di *climax* in apparenza discendente, Ungaretti parte dal mondo e passando per l'umanità giunge alla sua stessa vita. Ma si tratta in verità di un movimento ascendente ed inclusivo.

L'umanesimo che potrebbe venire, che speriamo di fare e di vedere, non ha che farsene della parola dei Narcisi, che non si facciano carico della verità della propria esistenza e in essa includano, necessariamente, il dinamismo del mondo e il sentimento dell'umano, di ciò che appartiene a tutti.

«fioriti dalla parola / è la limpida meraviglia / di un delirante fermento». Il tempo che viene e il tempo in cui siamo gettati non hanno bisogno della parola che ferisce, annienta, distrugge. Il Novecento è vissuto nel mito della parola provocatoria e sconvolgente, della parola avanguardista e spiazzante, che vuole generare l'emozione negativa, che non si fa scrupolo della violenza e tende a mostrare compiaciuta un esclusivo lato oscuro del mondo. Ciò non significa ovviamente negare il «fermento» e il delirio della scena mondiale, la molteplicità delle forme e delle apparenze – non può voler dire, per il poeta del *Porto*, negare la guerra quale violenza delle violenze, maschera atroce delle relazioni umane fallite, ferite, schiacciate –, ma sapendo la guerra che ancora ci assedia, non ha senso che la parola che aspettiamo sia mimetica e riproducibile. Cerchiamo una parola che faccia fiorire il mondo e ne colga la limpida meraviglia dentro il suo fermento incontrollabile.

«Quando io trovo». «Quando» significa per noi la temporalità e la finitudine. La poesia è, il poeta diviene, ed è costretto ad accettare il rischio del tempo; «io»

¹⁹ *Ivi*, p. 39.

(quell'io che sarà cassato nella redazione definitiva) ha nella nostra prospettiva un valore speciale. La parola finita e sottomessa al tempo è una parola responsabile, che si assume il carico di quel che dice, a fronte della volatilità, della mutevolezza e della irresponsabilità del dire di cui ogni giorno facciamo esperienza; «trovo» sottintende ricerca e indigenza, perché la parola in cui speriamo non è quella dei tronfi e dei sempre sicuri di se stessi, ma la parola che si trova o in cui magari si inciampa (come diceva Montale), quella che non si ha ma sempre si è chiamati a cercare.

«in questo mio silenzio». Dove cercarla? Nel silenzio. L'utero di questa nuova parola è lì, nel silenzio del corpo, ovvero nell'ascolto della sua musica primaria, dell'inespresso musicale che ci precede, se nella poesia di Ungaretti il silenzio in cui si addentra il poeta è l'equivalente del «porto sepolto» dove egli rinviene i canti che poi disperde (*Il Porto Sepolto*: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde»)²⁰. Nel silenzio del porto il poeta ascolta la musica di cui è fatto e la restituisce agli uomini.

«una parola». Non tante e non la. Quella che inseguiamo è la parola del frammento e della parte, quella che lentamente si pronunzia, si sillaba, nella sua episodicità, nel suo improvviso e povero apparire. Di fronte al turbinio delle parole-immagine questa parola rimane isolata, solitaria, ma vera.

«scavata è nella mia vita / come un abisso». Non sarà, quella che prefiguriamo, una parola a buon mercato. Perché una parola così costa fatica, viene da una immersione, da un atto di onestà grandissima, dove si dice solo la parola che si trova e che si sente nell'abisso, solo la parola aderente, annidata nella vita e nel corpo. Una parola di carne, una parola-corpo, che del corpo è riflesso, espressione e promessa. Forse per dirla, questa parola, non abbiamo più bisogno di scavare nel linguaggio, di esaurirne le possibilità in quello spasmodico movimento della lirica del Novecento. Ungaretti, cento anni dopo, continua a ricordarci (perché anche lui poi tante volte lo ha dimenticato) che questa parola dobbiamo scavarla dentro noi stessi, in quel silenzio, sin dall'origine abitato dal corpo dell'altro.

²⁰ *Ivi*, p. 42.

Dario Stazzone

«Quella semplicità è voluta»:
note per una rilettura dell'opera di Ercole Patti

Definito spesso un minore, considerato un Brancati in sedicesimo, Ercole Patti meriterebbe una più accorta lettura critica. Non che allo scrittore sia mancata, in vita, una certa fortuna di pubblico e l'attenzione della critica, testimoniata dagli interventi sul «Corriere della Sera» di Eugenio Montale, dagli articoli di Luigi Russo, Carlo Bo, Giuseppe De Robertis, Emilio Cecchi, Giacinto Spagnoletti, Carlo Salinari e Carmelo Musumarra, dalle recensioni di scrittori come Giuseppe Villaroel, Mario Soldati, Alberto Savinio, Vasco Pratolini e Giovanni Raboni. Né si può tacere del *medium* cinematografico che, grazie alla trasposizione filmica di *Un bellissimo novembre* diretta da Mauro Bolognini ed approdata nelle sale nel 1969,¹ ha sollecitato ulteriore interesse verso i romanzi e i racconti del siciliano. Ancora oggi, tuttavia, Patti viene considerato l'autore di opere incentrate esclusivamente sul tema erotico e improntate a medietà linguistica, quasi libri d'intrattenimento. Della ricca compagine di scrittori catanesi attivi fra le due guerre e oltre, tra gli altri Vitaliano Brancati, Giuseppe Villaroel, Antonio Aniante, Vito Mar Nicolosi, l'appartatissimo poeta Arcangelo Blandini, cui una giornata di studio del dicembre 2007 ha reso la giusta attenzione,² Patti è stato, al tempo stesso, l'autore più letto e quello su cui, in sede critica, si sono dati i giudizi più limitativi.

I tanti interventi di scrittori, spesso amici e sodali, pubblicati mentre l'autore di *Giovannino* era in vita sono, in buona parte, delle recensioni. Fanno eccezione le letture critiche che, in anni più vicini, sono venute da Paolo Mario Sipala e Massimo Onofri.³ Recentemente ha provveduto a scongiurare una vera e propria *damnatio memoriae* dello scrittore la meritoria ripubblicazione di alcuni suoi romanzi curati da Sarah Zappulla Muscarà per i tipi Avagliano e Bompiani.⁴

Quando Montale scriveva della «sorprendente freschezza di immagini e di impressioni», della «più scaltra misura» di un autore che ben conosceva «l'arte di farsi leggere», soffermandosi in particolare sul fascino di alcuni suoi personaggi

¹ *Un bellissimo novembre*, diretto da Mauro Bolognini, tratto dall'omonimo romanzo di Ercole Patti, è interpretato da Gina Lollobrigida nel ruolo di Cettina, André Laurence nel ruolo di Sasà e Paolo Turco nel ruolo di Nino. Il film, proiettato nelle sale cinematografiche nel 1969, vanta la colonna sonora di Ennio Morricone e introduce una significativa *variatio* rispetto al romanzo, dal momento che il protagonista adolescente, Nino, non muore nelle sequenze conclusive.

² Arcangelo Blandini. *La sua poesia, il suo tempo*, a cura di R. M. Monastra, Acireale-Roma, Bonanno, 2009. Il volume, che comprende gli interventi di N. Borsellino, G. Savoca, G. Dolei, R. Galvagno e M. Schillirò, nasce da una giornata di studi tenutasi nella storica libreria Prampolini di Catania il 6 dicembre 2007.

³ P. M. Sipala, *La letteratura diaristica di Ercole Patti*, in Id., *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia ed altri saggi*, Bologna, Pátron Editore, 1992, pp. 241-249; M. Onofri, *Introduzione* a E. Patti, *Diario siciliano*, Milano, Bompiani, 1996, pp. V-XIV.

⁴ Recentemente, per le cure di Sarah Zappulla Muscarà, sono stati pubblicati da Bompiani *Diario siciliano* (1996), *Un bellissimo novembre* (1994 e 2004), *Gli ospiti di quel castello* (2006); per i tipi Avagliano *La cugina* (1998), *Un amore a Roma* (2002) e *Graziella* (2004).

muliebri,⁵ da un lato metteva in evidenza la sobrietà linguistica consapevolmente perseguita da Patti, dall'altro delimitava il campo contenutistico della sua opera e contribuiva alla creazione di un perdurante paradigma critico. Certo, quanto alla scelta linguistica e stilistica Patti è il caso emblematico di un narratore approdato alla letteratura attraverso la pratica giornalistica, avendo collaborato fin dal 1923 col «Giornale dell'Isola Letterario» di Catania, supplemento mensile del «Giornale dell'Isola» diretto da Carlo Carnazza, di cui era caporedattore lo zio Giuseppe Villaroel: i locali del giornale, nel cuore settecentesco della città etnea, erano luogo d'incontro per molti letterati isolani, tra gli altri Pirandello, Rosso di San Secondo, Brancati, Aniante e Guglielmino. In seguito Patti, studiando a Roma, è approdato al «Tevere» di Telesio Interlandi e, quindi, alla «Gazzetta del Popolo», testate per cui ha realizzato una ricca sequenza di *reportages* da India, Cina, Giappone, Turchia, Russia, Polonia, Egitto, Germania, Malesia, Olanda, Norvegia, Svezia, Inghilterra, Austria, Francia, Danimarca e Finlandia.

Da questo esercizio è nata una scrittura priva di orpelli, abilissima nelle strategie descrittive, nelle aperture paesistiche e nelle declinazioni ipotipotiche, improntata ad un sostanziale equilibrio tra ipotassi e paratassi, ricca tuttavia di determinazioni aggettivali, di connotazioni cromatiche, di *verba sentiendi* che coinvolgono tutte le sfere percettive. Il realismo sensoriale di Patti ricorre ad una diffusa retorica dello sguardo, all'abbondanza di *verba videndi* e *audiendi*, non è estraneo alle chiose olfattive e, talvolta, a notazioni relative al gusto. Per via di questa sensorialità e sensualità Patti ha assunto una collocazione del tutto originale tra gli scrittori coevi rappresentando in modo esemplare quell'intreccio tra visivo, uditivo e olfattivo che, svolto sintagmaticamente, produce per Greimas, sul piano paradigmatico, l'effetto di una totalizzazione sensoriale, cioè una percezione complessiva del mondo così come è possibile coglierlo attraverso i sensi, figurativamente.⁶ Non vanno trascurate, del resto, l'antica passione per il disegno e le capacità illustrative dell'autore,⁷ inclinazioni presto abbandonate in favore della scrittura, ma rivelatrici del desiderio di attraversare i codici, di un'attenzione al figurativo che, lungi dal tradursi in declinazioni letterarie vicine alla prosa d'arte o nel gusto per le ricercate citazioni pittoriche, possono aver contribuito a definire l'indiscussa abilità descrittiva del narratore e la visività della sua opera.

Dal punto di vista del contenuto non v'è traccia, nei romanzi di Patti, di qualche attenzione alla questione sociale: la condizione dei suoi personaggi è in genere quella dei piccoli possidenti terrieri, del ceto medio impiegatizio, di giovani *viveurs* intenti a dilapidare il patrimonio paterno. Se vi è attenzione per il mondo contadino, cenni ai

⁵ Diversi gli interventi critici che Montale ha dedicato a Patti: *Un amore a Roma*, in «Corriere della sera», 29 giugno 1956; *Patti*, in «Corriere della sera», 30 giugno 1959; *Un romanzo di Ercole Patti-Un bellissimo novembre*, in «Corriere della Sera», 30 aprile 1967.

⁶ A. J. Greimas, *Descrizione e narratività a proposito de "Lo spago" di Guy de Maupassant*, in Id., *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni*, Milano, Bompiani, 1984, p. 143.

⁷ Patti ha esordito come illustratore delle poesie dello zio Giuseppe Villaroel, di testate di romanzi d'appendice usciti a puntate sul «Giornale dell'Isola», di copertine di libri di giovanissimi poeti. A quindici anni ha inviato al «Corriere dei Piccoli» la novellina *Il chiodino*, corredata dai suoi disegni: un episodio che rappresenta paradigmaticamente la volontà dell'autore di tenere assieme testo e immagine, di dare una traduzione intersemiotica alla sua novella che fu effettivamente pubblicata sul «Corriere dei Piccoli», ma con illustrazioni di Bisi.

suoi usi e costumi, questo è il necessario corollario degli interessi del piccolo possidente o del regresso memoriale dello stesso scrittore che rievoca le sue villeggiature tra i paesi etnei. La distanza dalla temperie dell'impegno è una caratteristica della scrittura pattiana che certo non ha giovato alla sua ricezione critica nel secondo dopoguerra. L'opera del siciliano oscilla continuamente tra i poli geografici della sua esistenza, Catania e Roma, la città natale e quella dove si recava alla ricerca dell'affermazione letteraria, praticando il giornalismo, l'attività di sceneggiatore e quella di narratore. La caparbia volontà di Patti di diventare scrittore, al punto da rinunciare alla sicurezza dello studio paterno ed alla pratica dell'avvocatura, ricorda da vicino il desiderio di affermazione letteraria che fu del giovane Verga. Quanto alla passione per la campagna, Paolo Mario Sipala ha messo in evidenza le combinazioni spaziali e temporali dell'opera pattiana,⁸ le coordinate cronotopiche⁹ che riconducono ai paesetti etnei ed all'autunno, in particolare al novembre inteso come epigonale prosecuzione dell'estate, momento in cui si spande una luce obliqua e non priva di quell'implicito luttuoso su cui si soffermava anche Brancati.¹⁰

Il realismo di Patti ha connotazioni diaristiche,¹¹ buona parte delle sue opere sono caratterizzate da esatte indicazioni cronologiche, da una proliferazione cronotopica che contribuisce a creare un «effetto di realtà», un'illusione referenziale.¹² È vero che i romanzi brevi e i racconti del siciliano si condensano attorno al nucleo erotico, trovando anzi nell'erotismo e in certi suoi attorti percorsi¹³ il motore della narrazione, ma questo non è l'unico tema che attraversa la sua scrittura, assai più complessa nei contenuti di quanto comunemente si creda. Si pensi al suo primo romanzo, *Giovannino*, dato alle stampe nel 1954: vi si trovano molti dei motivi indagati dalla critica, la villeggiatura, il ritorno opprimente alla città ed alle aule scolastiche, il fascino della campagna e di un paese come Trecastagni, l'iniziazione sessuale dovuta ad una servetta disponibile (una «camerista», per dirla con Gozzano), i rapporti occasionali e le più travolgenti avventure erotiche romane. La parabola esistenziale di *Giovannino* è quella di un giovane bennato, appartenente ad una famiglia borghese e provinciale: lo stesso diminutivo del nome proprio, un morfema modificante carico di senso, allude all'eterna immaturità del protagonista. *Giovannino*, data una prova poco esaltante nel lavoro presso un ministero romano, torna alla sua Catania e sposa una donna che, per quanto offesa nel fisico, gli garantisce, con la dote, un'esistenza serena. Tracciando questo itinerario esistenziale, dall'adolescenza all'età declinante

⁸ P. M. Sipala, *La narrativa diaristica di Ercole Patti*, cit., pp. 243-244.

⁹ Cfr. M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in Id., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 231-405.

¹⁰ Quella che pervade diversi romanzi di Patti è una luce che nasconde un implicito luttuoso, non dissimile dalla luce che Brancati descrive in *Paolo il caldo* forse memore, a sua volta, di alcuni contenuti crepuscolari della raccolta di poesie *Ciuri di strata* di Francesco Guglielmino. Della trafila intertestuale si è ricordato anche Bufalino quando ha intitolato una sua raccolta di saggi *La luce e il lutto*. Per uno studio dei versi dialettali del docente e maestro di Brancati cfr. F. Guglielmino, *Ciuri di strata*, a cura di G. Savoca, Palermo, Sellerio, 1978.

¹¹ P. M. Sipala, *La narrativa diaristica di Ercole Patti*, cit., p. 243.

¹² Quanto alla complessa riflessione sul rapporto tra letteratura e referenza cfr. A. Compagnon, *Il mondo*, in Id., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 100-148.

¹³ P. M. Sipala, *Sociologia dell'erotismo e narratologia per due romanzi di Patti*, in Id., *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, cit., pp. 251-260.

dell'uomo, Patti restituisce al lettore nuclei contenutistici che ricordano da vicino *Gli anni perduti* di Brancati. Catania, descritta con attenzione nei suoi luoghi emblematici e in alcuni recessi meno noti, tra le strade lastricate di nera lava, i caffè e i teatri, le scuole e il porto, le mondanità del Teatro Massimo e del Giardino Bellini, le vie oscure ed attorte del quartiere della prostituzione, è la città del «dolcissimo veleno»¹⁴ in cui dissipare l'esistenza, con una parvenza di serenità e bonomia che nasconde una più profonda e denegata inquietudine: «E quella vita scorre così liscia, così piana, così dolce che si può invecchiare senza accorgersene e ritrovarsi ad averla vissuta tutta senza averne avuto coscienza, rimanendo sempre figli di famiglia. Questo era il dolcissimo veleno di Catania che Giovannino si sentiva entrare nelle vene ascoltando Incardona e Nino Barresi».¹⁵

Già in *Giovannino* è presente un tema peculiare della narrativa pattiana, destinato a tornare nelle opere successive: la progressiva trasformazione di un ragazzo di buona famiglia, scapestrato nella giovinezza (fino a sperimentare l'uso della cocaina, che torna anche in altri romanzi di Patti) in un vero e proprio uomo-roba, accorto amministratore del suo, delle rendite agricole e dei beni dotali: «Spesso lui e la moglie si recavano in campagna e vi si trattenevano una o due settimane per sorvegliare i lavori. Dapprima era lei che faceva tutto, Giovannino si limitava a seguirla; ma, a poco a poco, vedendo i contadini che lavoravano, le cantine piene di botti allineate, i pianori gremiti di mandarini, le vigne che salivano le colline, gli alberi carichi di frutta gli venne il timore che gli potessero rubare qualcosa, e l'amore della roba si impadronì di lui».¹⁶ Questo periodo, collocato quasi ad *explicit* del romanzo, descrive bene i cambiamenti del protagonista anche in rapporto alla moglie che presto gli delegherà la cura delle campagne e si ritirerà nell'appartamento cittadino: la *cumulatio* dei beni, l'idea di abbondanza determinata dall'elenco e dalla stessa scelta aggettivale (quasi in *gradatio* «pieno», «gremito» e «carico»), costituiscono un movente per la nuova condotta del protagonista.

La conclusione icastica del periodo non a caso si condensa attorno alla parola chiave «roba»: a differenza di Verga, tuttavia, l'amore per il possesso descritto nei romanzi pattiani non è l'ansimante lotta di un ceto sociale emergente, ma una necessità connessa alla conservazione dello *status quo ante*, la premessa necessitata alla serenità economica di piccoli possidenti. L'invecchiamento di Giovannino è riconsegnato con una sapienza narrativa che si addensa attorno a diversi punti d'ombra: l'ipocondria, l'eroticismo vissuto come esorcizzazione del declino fisico, il valore simbolico di una stampa che rappresenta *Le tre età dell'uomo* e che induce il protagonista a sognare nostalgicamente se stesso nella lontana pubertà. L'interesse personale, in quest'età declinante, prevale persino sulle amicizie giovanili, con cui vengono ricordati stancamente e quasi ritualmente «Cocaina, cambiali, notti in bianco»:¹⁷ ormai l'uomo anela quasi esclusivamente all'accumulo dei nuovi terreni, gravati da pesanti ipoteche, degli amici che furono.

¹⁴ E. Patti, *Giovannino*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2002, p. 146.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, pp. 187-188.

¹⁷ *Ivi*, p. 221.

Non manca in *Giovannino* un cenno ironico al fascismo visto come pantomima grottesca e provinciale. Certo è difficile riscontrare tra le sinopie intellettuali che muovono Patti quella meditazione su Gogol' che sostanzia l'ironia brancatiana, né vi è traccia di quel leopardismo che attraversava gli ambienti letterari catanesi già nella temperie precedente la seconda guerra mondiale, inteso come laica vocazione al dubbio e così descritto da Anna Carta: «Un leopardismo, quello dei catanesi, che non è quello stabilito dalla retorica delle celebrazioni ufficiali (nel 1937 si commemora il centenario della morte) e neanche soltanto modello di esercizi calligrafici alla maniera della Ronda, ma che discendono dai due rami dell'opera del recanatese – quello ironico, raziocinante e cosmico delle *Operette* e quello poetante dei *Canti* – spiega da un lato la “spregiudicatezza intellettuale e politica”, la lezione di intellettualismo laico e di intelligenza civile” di Vitaliano Brancati, dall'altra il tono “aereo e remoto, meno realisticamente circostanziato” della poesia di Arcangelo Blandini. Un Leopardi pertanto alla Savinio, che sulla nuova “Stampa” di Signoretti, Fanti e Michele Serra – la stessa in cui Brancati, nel corso degli anni Trenta andava pubblicando i propri racconti – con un articolo antiretorico e coraggioso esalta lo scrittore maestro del dubbio, “l'utile, il fecondo, il prezioso dubbio nella nostra letteratura: in questa letteratura priva di dubbi, in questa letteratura sicura di sé, in questa letteratura affermativa”; il Leopardi “capace di dare al rovescio delle cose la stessa dignità che alla facciata”». ¹⁸ Tuttavia Patti sa tratteggiare il fascismo con sferzante ironia e dimostra la capacità, spesso sottaciuta dalla critica, di guardare con disincanto al rovescio ed al fondo delle cose, ben oltre la facciata celebrativa. Così, in *Giovannino*, il regime, ammantato di teatralità, è umoristicamente associato alla militanza di un ex commerciante di caramelle che indossa la camicia nera, il cui aspetto marziale cela una perdurante inclinazione al servilismo.

Non è l'unico caso in cui Patti guarda al regime ed alle sue pantomime. Agli esordi letterari del siciliano si colloca *Quartieri alti*, una raccolta di brevi racconti, una successione di vividi bozzetti che rivelano già sobrietà di scrittura ed arguta capacità descrittiva attraversando i diversi ambienti romani degli anni Trenta: Cinecittà, i Parioli, i locali e le osterie, la via Appia e via Veneto, i piccoli appartamenti dove gli affittacamere ospitano attrici e comparse in cerca di affermazione, il mare. La silloge, ricca di citazioni letterarie, filmiche e musicali che molto dicono delle preferenze dello scrittore, gioca costantemente sulle antitesi, sul sentimento del contrario, mostrando la vacuità di certi giovani che frequentano i ritrovi mondani, delle dame che accorrono alle Quadriennali fingendo di capire qualcosa di pittura, della borghesia impegnata nei riti vacanzieri. Tra tanti spunti e osservazioni di costume colpisce per forza corrosiva un racconto intitolato *Personaggio importante ai bagni di mare*: ne è protagonista un potente commendatore che eccezionalmente si concede una giornata di riposo. Il sottile piacere del protagonista consiste nel mescolarsi alla gente comune, nel guardare ai piccoli impiegati che frequentano il lido, nel congratularsi con se stesso, in un dialogo chiuso e narcissico, per la sua apertura

¹⁸ A. Carta, *Della letteratura catanese degli anni Trenta. La città dei letterati. Tradizione e innovazione*, in *Catania, La città moderna, la città contemporanea*, a cura di G. Giarrizzo, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2014, pp. 197-198.

mentale, per la sua bonomia. Ma l'improvvisa apparizione di un ministro nella spiaggia determina una repentina «metamorfosi» nell'uomo che era apparso tanto sicuro di sé ed appagato: «Veloce e sudato il commendatore corre verso di lui, col braccio alzato. Col fiato grosso si unisce al piccolo gruppo che circonda il Ministro, inneggiando con la voce, con le mani, con lo sguardo. Straordinaria metamorfosi. Chi riconoscerebbe più nel commendatore l'uomo potentissimo di pochi minuti fa? Al seguito del Ministro egli è diventato una specie di grosso cane scodinzolante».¹⁹ Quando Patti pubblica *Personaggio importante ai bagni di mare*, si era nel 1940. La satira non poteva investire il regime in modo più netto, avvalendosi anche di espedienti grafici solo in apparenza di minore importanza come la contrapposizione che l'autore crea, con sulfurea malizia, tra l'incipitaria maiuscola di «Ministro» (e poco prima il pomposo «Sua Eccellenza il Ministro») e il minuscolo «commendatore». Del resto, in quel momento, il rapporto tra Patti e la stampa ufficiale per cui comunque lavorava, «Il Popolo di Roma» di Ciano e «Il Giornale d'Italia», era fatta di reciproche diffidenze ed aveva determinato la scelta, da parte del siciliano, di rifugiarsi nella critica cinematografica per evitare di trattare argomenti compromettenti. Dal canto suo il regime sorvegliava questo scrittore bravo ma riottoso, chiaramente distante e fin troppo libero nei giudizi. La sua opposizione si manifestava nell'antiretorica, in una prosa giornalistica «elegiaca, ironica, scarna e pertanto diffidente».²⁰

Nel testo autobiografico che Patti liquida nel 1972, quattro anni prima della sua scomparsa, *Roma amara e dolce*, vengono ricordate le difficoltà della pratica del giornalismo durante il ventennio:

Non andai nelle provincie e per sfuggire nei limiti del possibile ai servizi di esaltazione fascista trovai il ripiego di fare il critico cinematografico. La critica cinematografica durante il fascismo fu il rifugio di alcuni antifascisti.

Andai avanti così con qualche richiamo del ministero della cultura per eccessiva freddezza mostrata nel parlare di *Scipione l'Africano* o di qualche altro film del genere nelle grazie del regime. Facevo il critico cinematografico e impaginavo la terza pagina.

Un giorno d'estate il duce doveva inaugurare il *drizzagno del Tevere*, cioè una specie di dirottamento dell'alveo del fiume nei pressi di Acilia; dal ministero della cultura arrivò l'ordine: "Mandare un giornalista scrittore". Al giornale la scelta del direttore cadde su di me. Cercai di schermirmi adducendo che non possedevo una sahariana bianca indispensabile per la cerimonia. Ma il direttore tagliò corto [...]. Raccontai tutto, soprattutto il lato tecnico della cosa, nel modo più chiaro e colorito possibile ma non feci cenno a legioni di camerati osannanti né alle massaie rurali della zona di Acilia che con grandi cappelloni di paglia erano state convocate sul greto.

Il pezzo fu giudicato troppo *freddo* dal ministero.²¹

Patti non cedette mai a momentanee mode letterarie e politiche, rimase una voce letteraria originale, ben connotata e riconoscibile, fedele a se stessa. Tuttavia i cenni ironici al regime di cui si è proposta una veloce *recensio* dicono che egli, certamente,

¹⁹ E. Patti, *Quartieri alti*, Milano, Bompiani, 1955, p. 147.

²⁰ A. Carta, *Della letteratura catanese degli anni Trenta. La città dei letterati. Tradizione e innovazione*, cit., p. 204.

²¹ E. Patti, *Roma amara e dolce*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 2006, pp. 86-87.

non fu un autore monotematico, incapace di uno sguardo dissacrante verso il contesto in cui viveva. Il tema erotico funge, nell'opera pattiana, da catalizzatore attorno al quale si addensano diversi altri temi e motivi, abili digressioni descrittive e raffinati costrutti simbolici.

Si pensi alla passione dei personaggi di Patti per i libri e la lettura, al romanzo del 1956, *Un amore a Roma*, dove la frequentazione della redazione di un giornale da parte del giovane Marcello Cenni e la discussione attorno al manoscritto di un promettente impiegato della società del gas è l'occasione per una riflessione sulla sobrietà di scrittura, quasi una sommessa dichiarazione dell'intenzione d'autore: «Conti lesse un periodo. “Mi pare molto bello”, disse Marcello. “Scrive come uno che abbia superato tutte le esperienze letterarie”. “È una prosa senza residui” disse uno dei parlatori notturni attorno agli orli delle fontane. Palermi torse il muso. “È un po' grezzo ancora. E si sentono reminiscenze letterarie” disse poi. “Quella semplicità è voluta”». ²² Si rilegga *La cugina*, romanzo del 1960 dove le descrizioni della Catania liberty e dell'asse dei viali, delle ville del viale Regina Margherita e del Giardino Bellini, dei paesi disseminati alle falde dell'Etna cedono ad un'immagine apocalittica, singolare eco della Guerra Fredda che incombe sulle pigre guglie e sui campanili di Trecastagni: «...leggeva con attenzione un rotocalco di tre mesi prima nel quale si parlava diffusamente e con l'ausilio di grafici, di una nuvola radioattiva sovietica che si dirigeva verso l'America e forse dopo si sarebbe potuta dirigere verso l'Europa; e non era escluso, scriveva il rotocalco, che passasse anche sull'Italia e sui paesetti etnei, sui pollai trepidanti di galline e di porcellini d'India e sui vecchi gelsomini che c'erano nei cortili». ²³

Abile è la costruzione narrativa di *Un bellissimo novembre*, il romanzo del 1967 che è giudicato unanimemente l'opera pattiana più riuscita: è notevole la capacità del narratore di creare un diffuso simbolismo funereo, dalla luce obliqua dell'estate di San Martino al tema della caccia, in specie della caccia alle calandre.

L'innamoramento che l'adolescente Nino concepisce per la zia Cettina si traduce nel tragico finale, nella morte del giovane posta a conclusione di un crescendo narrativo e di una corsa ansimante tra i boschi descritta con una tecnica che deve molto alle consapevolezze cinematografiche dell'autore. Per leggere *Un bellissimo novembre* Sipala è ricorso alla proposta critica di Claude Bremond, che, sviluppando la ricerca di Vladimir Propp, ha sostituito alla definizione di una sequenza di azioni la disposizione dei ruoli narrativi all'interno del racconto. ²⁴ Attraverso questa specola critica Sipala ha messo in evidenza il singolare rovesciamento dei ruoli che, dalla posizione di «agente» volontario propria di Cettina e della sua opera di seduzione, ne fa poi il «paziente», costretto a confrontarsi con l'intensità del sentimento scatenato in Nino. ²⁵ Per contro si potrebbe dire che l'intera parabola del giovane protagonista, sempre più incontinente nelle sue pulsioni e vittima della gelosia che Cettina determina dandosi ad un altro rapporto adulterino, potrebbe essere rappresentato da

²² E. Patti, *Un amore a Roma*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Avagliano Editore, 2002, p. 66.

²³ E. Patti, *La cugina*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Roma, Avagliano Editore, 2001, pp. 189-190.

²⁴ P. M. Sipala, *Sociologia dell'erotismo e narratologia per due romanzi di Ercole Patti*, cit., pp. 253-254.

²⁵ C. Bremond, *Logica del racconto*, Milano, Bompiani, 1977.

due similitudini poste, rispettivamente, ad inizio ed alla fine del romanzo, statutarie eppure capaci di connotare icasticamente la condizione del ragazzo, prima definito un «cane affettuoso»²⁶ e poi un «cane bastonato».²⁷ Tali similitudini non si discostano, per altro, dalla scelta lessicale che definisce un'isotopia cinegetica nel romanzo e conferma, ancora una volta, l'abilità pattiana nel realizzare un raffinato reticolo simbolico.

A dare sostanza alla scrittura ed alla tensione erotica dei romanzi pattiani sono, come ha scritto Onofri, certe improvvise e inaspettate «smagliature»,²⁸ in primo luogo la descrizione della decadenza fisica muliebre. Si tratta di «nere soste»²⁹ che si accompagnano alla *memoratio mortis* presente in tante pagine dello scrittore catanese, all'avvertenza della precarietà dell'esistenza ed al rischio della sua dissipazione, momenti che travolgono gli *idola* della bellezza e della giovinezza ammantando la scrittura di malinconia.

Il contrappunto all'*atra bilis*, al sentimento saturnino del tempo avvertito da Patti è dato dal regresso memoriale intimamente legato ai sensi: non a caso la successione di narrazioni di *Diario siciliano* procede a ritroso, dal 1974, anno di pubblicazione del libro, fino al 1931 (ma alcuni cenni interni ai singoli testi, sempre rubricati sotto il titolo con esatte indicazioni cronologiche, si spingono fino al 1920). *Diario siciliano* è un'opera singolare, una raccolta di racconti caratterizzati da un'affascinante antinarratività e dal prevalere della descrizione sulla narrazione, un viaggio compiuto a ritroso dove si succedono i ricordi delle nere scogliere di Pozzillo e della casa stretta tra l'Etna e lo Ionio, delle battute di caccia sull'Etna, delle immersioni e dei paesaggi sottomarini catanesi, di un viaggio a Savoca e della visita alle catacombe dei Cappuccini, delle ore trascorse a Taormina, dell'esplorazione di un convento abbandonato nei pressi di Augusta, della visita fatta con Mario Soldati della casa museo di Vincenzo Bellini nel settembre del 1957, della vendemmia nei paesi etnei, dei marciapiedi di Catania dove «si sono invecchiate tante ragazze, tanti letterati, tanti ironici e cavillosi legali».³⁰ Più che realizzare qualcosa di simile ai *Luoghi della mia prima infanzia* di Tomasi di Lampedusa o una ricognizione ultima, magmatica e patemica dell'esistenza, come nel notturno *Quaderno a cancelli* di Carlo Levi, Patti tende al recupero di sensazioni e odori che riconducono all'adolescenza. La sua ossessione descrittiva e l'attenzione agli oggetti attentamente enucleati sono una sorta di «antiquariato del sentimento».³¹ Si legga questa descrizione inclusa nel racconto *Gli oggetti*:

In questa solitudine che invade le stanze percorse dal vento marino filtrato attraverso le foglie degli ulivi, gli oggetti acquistano valore per quell'aura che riescono a creare attorno a loro; emana dai mobili un clima di lontana vita familiare e di affetti. Per esempio questa vecchia credenza che stava da molti anni in una casa di campagna abbandonata, rotta, polverosa, rosicchiata dai topi, col marmo

²⁶ E. Patti, *Un bellissimo novembre*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Milano, Bompiani, 1994, p. 38.

²⁷ *Ivi*, p. 105.

²⁸ M. Onofri, *Introduzione a Diario siciliano*, cit., p. VIII.

²⁹ *Ivi*, p. IX.

³⁰ *Ivi*, p. 138.

³¹ *Ivi*, p. XIII.

macchiato da indelebili impronte di bottiglie e barattoli che vi sono stati deposti sopra chi sa quando e chi sa per quanto tempo [...], che ho fatto restaurare la settimana scorsa da un piccolo artigiano, ha creato nella stanza dove l'ho collocata, l'aria felice dei tempi d'infanzia.³²

La rimemorazione pattiana recupera frammenti di vita mentre la vivida sensorialità della scrittura tenta di darvi ordine, di inglobarli in sé, di ricondurre nella sua sintropia l'entropia dell'esistenza, facendosi ultima e necessaria esorcizzazione della morte.

³² *Ivi*, p. 57.

Francesca Tomassini

Venute a sfatare la leggenda della loro indifferenza.

Letterate, fascismo e suffragio femminile nella rivista «La Donna Italiana»

Il ridestato interesse della critica nei confronti del rapporto fra condizione femminile e letteratura ha lasciato a tutt'oggi alcuni aspetti più in ombra, come dimostra il fatto che rari rimangono i contributi relativi ai modelli culturali femminili attivi durante il Ventennio fascista e che prendono forma e vita soprattutto attraverso la stampa periodica femminile.

Tale mancata attenzione critica ha ostacolato, se non addirittura oscurato, la corretta percezione dell'attività culturale e politica condotta da diverse giornaliste e intellettuali durante il regime, relegando l'idea della donna, generalmente considerata più conservatrice rispetto all'uomo, all'immagine della madre e della sposa esemplare, dedita a sostenere l'impresa dell'intraprendente marito nella mitica realizzazione del nuovo impero italiano. La pubblicistica di regime si impegnava, in effetti, ad esaltare un modello di femminilità in grado di riassumere «l'*austeritas* della donna romana – sublime esempio di virtù domestiche e civiche» e nel quale «la dimenticanza di sé, l'altruismo e il sacrificio incondizionato verso il prossimo»¹ contribuissero alla definizione della donna italiana.

È dunque giunto il momento di domandarsi se questo stereotipo femminile, fissato ormai nella coscienza comune, trovi esatto riscontro nella realtà dell'epoca.² Nel quadro di una più ampia ricerca di gruppo attualmente in corso sull'attività e sulla rete di rapporti tra le diverse e attive *élites* letterarie femminili del Novecento italiano, si prendono qui allora in esame le pagine de «La Donna Italiana», rivista romana di orientamento cattolico, diretta da Maria Magri Zopegni e pubblicata dal 1924 al 1943: pagine dedicate all'acceso dibattito sul suffragio femminile che si accende, in particolare, nella seconda metà degli anni Venti.³ Di particolare rilievo appaiono i testi dedicati all'aspetto politico che si impone centrale ma non esclusivo, se un'altra importante questione affrontata nel periodico è quella riguardante la difesa

¹ H. Dittrich-Johansen, *Per la Patria e per il Duce. Storie di fedeltà femminili nell'Italia fascista*, «Genesis. Rivista della Società Italiana delle Storiche», I, n. 1, 2002, pp. 125-156, p. 127.

² In tale prospettiva di ricerca si inserisce il volume E. Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

³ Ricordiamo che il suffragio femminile rientra nel *Programma* fascista del giugno 1919, anno in cui vengono ammesse le donne nei Fasci.

del lavoro femminile.⁴ Condurre un'indagine intorno alla produzione periodica appare tanto più importante nel caso in cui «sia possibile ricostruire quella “stanza condivisa” che è la redazione di una rivista [...] luogo della professionalizzazione» del lavoro femminile e «del riconoscimento della propria cittadinanza sociale».⁵

La rivista è divisa per rubriche e conta una sezione dedicata alla cronaca d'arte e una a quella letteraria e teatrale; ospita, in ogni numero, novelle e poesie di scrittrici e scrittori e un notiziario relativo soprattutto a tematiche femministe provenienti da tutto il mondo. Nel corso degli anni accoglierà anche una serie di rubriche di intrattenimento come «la Rubrica di grafologia» e la «Posta della direttrice», quest'ultima tenuta appunto da Maria Magri Zopegni.⁶

Gli articoli qui selezionati e analizzati ci aiuteranno a recuperare l'esistenza di un intero «universo femminile tutt'altro che monocorde e monolitico, ricco di contraddizioni e di spinte autonome e innovative, provenienti tanto dallo stesso fascismo femminile, quanto dalle aree meno politicizzate della società».⁷

La rivista vede la sua prima uscita il 1° gennaio 1924 e nasce da subito con l'intento di far emergere il contributo anche giornalistico nella revisione, secondo le direttive imposte dal Regime, di tutte le posizioni del femminismo, nonostante l'editoriale del primo fascicolo, a firma di Ilda Montesi Festa, definisse una figura femminile tradizionale e marcatamente caratterizzata sotto il profilo morale e politico:

La donna italiana [...] è la figlia amorosa, la tenera sorella, la sposa fedele, la madre eroica, che ognuno di noi ha incontrato e incontra sulla strada; [...] è, se ci guardiamo attorno, la nostra ava veneranda, la nostra madre prediletta, la nostra morosa sorella, nelle cui mani la casa prospera, la famiglia fiorisce [...]. Questa donna italiana, moralmente sana, pietra fondamentale della casa cristiana [...] collaboratrice essenziale dell'uomo nella vita sociale [...] ha nella fede una guida che non falla, ha nelle sane energie della nostra razza gli impulsi e le direttive necessarie per una vita feconda di bene.⁸

Vengono qui rispettati tutti i canoni della donna vista come moglie e madre,⁹ quale proposta dalla propaganda di regime, con importanti codicilli relativi a una corretta

⁴ Le lavoratrici vengono definite in un articolo del primo numero firmato da Montesi Festa: «pure e coraggiose creature, [...] piccole Minerve, vergini guerriere, che scendono a lottare, in campo, contro tutte le inesorabili difficoltà della vita, alle dolenti e appassionate Niobi, che ripetono l'antico gesto di supplica e difesa, ricoprendo con un lembo del manto la testa innocente delle loro creature»: I. Montesi Festa, *La Donna italiana*, in «La Donna Italiana», I, n.1, gennaio 1924. I contenuti degli articoli in difesa del lavoro femminile rispecchiano «una pluralità di posizioni sulle disposizioni legislative, sui provvedimenti discriminatori adottati nei confronti delle energie femminili, sull'ostilità e le polemiche scatenate dalla presenza di molte donne negli impegni e nelle professioni»: S. Follacchio, *Conversando di femminismo*, in *La corporazione delle donne. Ricerche e studi sui modelli femminili nel ventennio fascista*, a cura di M. Addis Saba, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 171-225, pp. 185-186.

⁵ A. Chemello, *Introduzione*, in *Scrittrici/Giornaliste Giornaliste/Scrittrici*, Atti del convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo*, Bari, 29 novembre-1 dicembre 2007, a cura di A. Chemello, V. Zaccaro, Bari, Settore Editoriale e Redazionale, 2011, pp. 24-32, p. 25

⁶ La corrispondenza pubblicata riguardava, in genere, risposte della direttrice alle lettrici ma anche alcuni messaggi da lei inviati a colleghe e amiche.

⁷ E. Mondello, *La nuova italiana*, cit., p. 8.

⁸ I. Montesi Festa, *La Donna italiana*, cit., p. 5.

⁹ Per una più completa ricostruzione storica dell'ideologia fascista rispetto alla donna e alla famiglia si veda: P. Meldini, *Sposa e madre esemplare. Ideologia e politica della donna e della famiglia durante il fascismo*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1975.

condotta cattolica.¹⁰ La diffusione dell'immagine della donna quasi esclusivamente nelle sue vesti materne rispetta anche la propensione della letteratura femminile del primo Novecento a ritrarre protagoniste devote alla sublimazione della maternità: «dagli scenari dannunziani della Guglielminetti, attraverso i tenebrosi *pastiche* della Vivanti, sino ad arrivare al *degré zéro* di Neera, il cammino della narrativa femminile in Italia fra la fine del secolo e i primi decenni del '900 sembra così muoversi sotto la stella di un'incontrollata, aprioristica, quasi ontologica rispondenza al ruolo materno».¹¹

Nonostante la fedeltà mantenuta da «La Donna Italiana» rispetto all'ideologia gerarchica e fallocentrica fascista, elemento che rappresenta «uno dei *leit-motiv* che attraversano senza critiche e variazioni di sorta l'intero Ventennio»,¹² vediamo come, soprattutto negli articoli delle prime annate, sia possibile riscontrare una vera e propria apertura verso il movimento emancipazionista, definibile propriamente come movimento femminista.¹³ Come nota la storica Sara Follacchio, alcune delle più importanti e attive editorialiste e giornaliste della rivista «provengono dall'esperienza emancipazionista, molte sono presenti nei circoli culturali e nelle associazioni femminili esistenti»,¹⁴ capaci di sostenere, con maestria e capacità oratoria, dibattiti su svariati argomenti, attraverso i quali veniva filtrata l'accettazione di nuovi assetti sociali e politici, e sugli stili di comportamento e i modelli di relazioni sociali cui conformarsi. Le redattrici e collaboratrici assumevano (e chiedevano) credibilità opponendosi sia agli stereotipi antifemminili sia anche a quelli esageratamente femministi che non intendevano sostenere e favorendo la formazione e la divulgazione di un modello di donna salda sotto il profilo etico, politico, sociale e civile.

Per citare i nomi e le attività di alcune delle collaboratrici del periodico, ricordiamo: Maria Magri Zopegni, direttrice e anima della rivista, impegnata come responsabile nella Commissione centrale temporanea nominata dal Consiglio Nazionale delle Donne Italiane sullo studio delle possibilità di inserimento della donna nella polizia dei costumi; Maria Albertina Loschi, fiduciaria presso il Consiglio di presidenza a Roma della Federazione Nazionale Pro suffragio femminile e Pro diritti civili e politici delle donne; Teresa Labriola, intellettuale, teorica, e attivista che partecipa al

¹⁰ Il richiamo alla fede evidenzia anche l'ortodossia e l'intento educativo del periodico collegato, infatti, a «tutta una serie di attività e organizzazione assistenziali e di beneficenza, alle quali si fa talora riferimento, nelle pagine della testata»: E. Mondello, *La nuova italiana*, cit., p. 212.

¹¹ A. Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, p. 30

¹² H. Dittrich-Johansen, *Per la Patria e per il Duce*, cit., p. 128.

¹³ Non dimentichiamo che le riviste, nonostante la necessità di doversi adeguare alle norme dettate dalla politica culturale fascista, godevano di un'autonomia superiore (anche se di poco) rispetto a quella dei quotidiani, tanto che Alistar Hamilton, riferendosi alla pubblicazione dei periodici durante il Ventennio, ha parlato di «un mondo sotterraneo» rispetto alle testate quotidiane principali ma non per questo meno significativo per misurare e rispecchiare umori e correnti di pensiero che si sviluppavano nel Paese. Cfr. A. Hamilton, *L'illusione fascista*, Milano, Mursia, 1972.

¹⁴ S. Follacchio, *Conversando di femminismo*, cit., p. 174.

lavoro e alle iniziative delle associazioni che operano in ambito culturale, sociale e politico.¹⁵

C'è un'adesione totale (mai messa in discussione) agli ideali e ai limiti imposti dal regime, ma comincia anche ad intravedersi, accanto all'attenzione riservata alla questione del voto, un'inaspettata esaltazione del lavoro femminile, inteso come necessario diritto per la definizione dell'identità completa della donna. «I toni che assumeva la difesa delle attività extradomestiche femminili erano accesi: questa posizione appare tanto più inusuale se si paragona alla costante differenza, se non alla condanna, che ancora in quegli anni in molte riviste cattoliche colpiva la lavoratrice, assimilata alla peccatrice».¹⁶

L'analisi delle pagine dedicate alla lotta in sostegno del suffragio femminile mette in luce l'iniziale carattere progressista della rivista (proprio dei primi tempi del Ventennio), animato da quella donna nuova che «si rivela, nelle riviste e nei periodici femminili degli anni Venti e Trenta, assai più complessa e ricca di quanto non ci si aspetti, polarizzata da modelli culturali non coincidenti con l'immagine ufficiale del regime».¹⁷ La volontà di esporsi in prima linea su questioni di tipo politico andrà man mano scemando e il periodico scivolerà verso una linea editoriale più conservatrice, adeguandosi poi supinamente al falso mito del Duce e dell'imperialismo degli anni Trenta,¹⁸ in un totale appiattimento conformistico.

Dall'anno dell'esordio, «La Donna Italiana» sostiene nelle sue pagine la campagna in favore del diritto di voto alle donne¹⁹ ma è nel 1925 che le redattrici iniziano a pubblicare assiduamente, quasi su ogni numero, almeno un articolo relativo alla questione.

Nel numero I del gennaio del 1925 troviamo *Introduzione a qualche futuro articolo sul femminismo* di Lucia Castagna Reggiani, in cui la giornalista dichiara di avere in animo «di non tralasciare l'argomento, anzi di approfondirlo con una serie di articoli che vorrei rispecchiassero quella composta serenità che si addice a sì importante argomento. Immagino con quanto scetticismo le lettrici apprenderanno questa notizia!».²⁰ Va subito chiarito che il femminismo a cui si fa qui riferimento non si fonda sul concetto della parità dei sessi ma sull'importanza della missione familiare e domestica da conciliare anche con la sfera sociale e politica.

Le prime righe scritte da Castagna Reggiani già ci permettono di notare la netta spaccatura esistente nel variegato panorama femminile:²¹ sostenere apertamente e con

¹⁵ Per un più completo profilo biografico e intellettuale di Teresa Labriola cfr. F. Taricone, *Teresa Labriola. Biografia politica di un'intellettuale tra Ottocento e Novecento*, Milano, Franco Angeli, 1994.

¹⁶ E. Mondello, *La nuova italiana*, cit., p. 145.

¹⁷ Ivi, p. 9.

¹⁸ Negli ultimi anni Zopegni co-dirigerà la rivista con Vittor Cacciarru (1941-42), avvicinandosi sempre di più a posizioni conservatrici e tradizionali, lontane dai tentativi di conciliazione tra morale cristiana e nuove idee femministe sostenuti nei primi anni Venti.

¹⁹ Sulla centralità assunta dalla questione sulle pagine della rivista si veda: S. Follacchio, *Conversando di femminismo*, cit., pp. 176-184. Per un'attenta ricostruzione della storia del voto alle donne in Italia cfr.: G. Galeotti, *Storia del voto alle donne in Italia*, Roma, Bibrink, 2006.

²⁰ L. Castagna Reggiani, *Introduzione a qualche futuro articolo sul femminismo*, in «La Donna Italiana», II, n. 1, gennaio 1925, p. 67.

²¹ A proposito delle discordanti posizioni assunte da intellettuali, scrittrici e giornaliste sull'argomento, ricordiamo gli articoli di Matilde Serao che, sin dalla fine dell'Ottocento, si dimostrò contraria alla concessione del voto alle donne,

convinzione il diritto di voto alle donne poteva esser mal tollerato o erroneamente percepito da una cospicua fetta di lettrici della rivista. Alla diffusione da parte dell'ideologia fascista di un modello di donna inteso come *mater familias*, sfugge la più complessa articolazione del ruolo assunto dalla componente femminile nella questione dell'attività politica.²² Un'attenta considerazione del linguaggio e della scrittura femminile consente di riflettere sui modi e le forme adottate nel tradurre «percezioni, esperienze, progettualità che qualifichino la vita degli specifici soggetti femminili», e, inoltre, sul «problema della riconsiderazione delle relazioni delle donne tra loro».²³

La difficoltà di intraprendere e portare avanti una questione tanto spinosa dalla pagine pubbliche di un periodico filofascista viene recuperata nell'*incipit* dell'editoriale di Teresa Labriola²⁴ che apre il numero successivo nel febbraio del 1925 e in cui subito vengono riprese le fila del discorso intrapreso da Castagna Reggiani: «se un giornale *Per la Donna* non avesse riportato infelici frasi pronunziate contro il suffragio femminile, io non oserei infastidire le lettrici di questa nobile e austera Rivista tutta soffusa di poesia».²⁵

Si avverte qui la presenza di nette differenze di posizione tra i diversi periodici femminili: una spaccatura che ci conferma il ruolo assunto da questi strumenti divulgativi quali specchi della variegata cultura femminile degli anni Venti e come «strumento privilegiato tra *élite* letterarie e cultura di massa».²⁶

Nel suo articolo Labriola non esita poi a sottolineare, con piglio polemico, il coraggio e la determinazione dimostrata da alcune attiviste sulla questione elettorale, nonostante il clima culturale avverso: «uomini e donne fanno a gara nel gettare il ridicolo sul voto alla donna, su tutto questo moto suffragista che nel mondo civile, o che tale si crede, non ha portato né il femminismo al governo della repubblica, ma pure alcune valorose donne ha messo in condizione di porre in luce il proprio valore».²⁷

Gli articoli di Labriola dedicati alla questione del voto, rintracciabili anche nei numeri successivi della rivista, si caratterizzano per il taglio prettamente politico che

sostenendo che queste ultime dovessero prima di tutto migliorare e rendere più dignitosa la propria condizione sociale. Cfr. gli articoli *Votazione femminile*, «Il Piccolo», 2 agosto 1878, *La politica femminile*, «Corriere di Roma», 6 aprile 1887, *Suffragettes*, «Il Giorno», 7 novembre 1906, *Ma che fanno le femministe*, «Il Giorno», 20 giugno 1925 e *Si prega di non confondere*, «Il Giorno», 19 aprile 1926 in cui emerge la netta posizione antifemminista della giornalista secondo cui «la donna non deve avere opinione politica; che può essere, al più monarchica, così, per istinto di ordine, per istinto di pace, per sentimento di devozione, ma che non deve permettersi professione di fede politica, in pubblico giammai», tratto da M. Serao, *La politica femminile*, cit.

²² Piero Meldini ha riconosciuto due posizioni distinte assunte sulla questione dell'attività politica femminile in seno al fascismo: «quella di chi, pur prevedendo una più o meno rigida differenziazione di ambiti e di compiti, è favorevole ad una presenza sociale e politica della donna, per quanto controllata e circoscritta, e, all'opposto, quella di chi non le assegna altro spazio che quello domestico»: in P. Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., p. 55.

²³ D. Corona, *Introduzione*, in *Donne e scrittura*, a cura di D. Corona, Palermo, La Luna edizioni, 1990, pp. 5-38, p. 8.

²⁴ Teresa Labriola fu una delle più accese sostenitrici anche del movimento suffragista non esitando a definirsi una delle «poche ma sincere suffragiste italiane», T. Labriola, *Il femminismo italiano nella rinascita dello spirito*, in «La Donna Italiana», II, n. 1, gennaio 1925.

²⁵ T. Labriola, *Discutendo di femminismo*, in «La Donna Italiana», II, n. 2, febbraio 1925.

²⁶ M. Venturini, *Controcronone. Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana*, Roma, Aracne, 2010, p. 39.

²⁷ T. Labriola, *Discutendo di femminismo*, cit.

l'autrice conferisce al diritto elettorale, da intendersi come «realizzazione necessaria di un profondo coinvolgimento delle energie femminili nella vita della nazione»²⁸ e come espressione compiuta di attività politica.

L'avvertita richiesta del riconoscimento della legittimità e dell'utilità della partecipazione femminile alla vita sociale, seppur fortemente sostenuta, non sarà comunque mai concepita come possibile minaccia all'egemonia del ruolo maschile ma come elemento capace di permettere una maggiore stabilità sociale per il bene comune e un ampliamento rispetto ai doveri domestici e familiari, intesi come oneri sociali, già espletati quotidianamente dalla donna.

Non a caso nel quarto numero uscito nel 1925²⁹ Zoepgni, nel sostenere con insistenza il legittimo riconoscimento del voto alle donne, avvia la discussione servendosi di un parallelismo tra la capacità della donna, in quanto moglie e madre, di prendere decisioni importanti in ambito domestico e familiare e la sua altrettanto matura competenza nel partecipare attivamente alla vita sociale e politica:

In tutte le famiglie bene organizzate, dove il capo di casa adempie con fede e sincerità a tutti i suoi doveri ed è ottimo impiegato o commerciante o professionista, zelante cittadino ammirevole padre di famiglia [...] perché la Madre, la Sposa è chiamata sempre a consiglio ogni volta che una decisione grave deve essere presa? Si tratti di scegliere la scuola a cui mandare i piccoli, la carriera a cui avviare i grandi, lo sposo o la sposa da scegliere per i figli [...]. Tutto quello che può essere alimento dello spirito, formazione della coscienza, sviluppo dell'intelletto, preparazione del carattere, tutto è affidato alla perspicacia, all'intelligenza e soprattutto all'amore della donna. [...]

Perché domando, questa donna, che è regina nella sua famiglia [...] custode di quanto hanno di più caro [...] deve essere esclusa da tutti quei consessi che si occupano del miglioramento della vita stessa? [...] Quando le si affida il governo della famiglia si potrà bene consultarla per il miglior governo di tutte le famiglie.³⁰

In queste righe si può intendere come per Zoepgni la concessione al voto sia indissolubilmente legata alla sfera che tocca la moralizzazione e l'educazione sociale e civile e che ha anche a che fare con l'impegno cristiano. Nonostante rimanga convinta che l'eventuale intervento della donna nella vita politica sarà limitato e dedicato unicamente ai «problemi riguardanti l'infanzia, la maternità, e la difesa della donna lavoratrice»,³¹ con altrettanta certezza sostiene che «le donne italiane, tutte, sono preparate alla partecipazione sociale».³²

²⁸ S. Follacchio, *Conversando di femminismo*, cit., p. 177.

²⁹ Per sottolineare la continuità con cui il periodico tratta l'argomento del suffragio si segnala anche la presenza nel numero 3 del 1925 della pubblicazione della conferenza tenuta a Roma alla adunanza fra laureate e diplomate da Adelina Pontecorvo-Pertici, trascritta integralmente «per dar modo a tutte le abbonate e lettrici di partecipare al godimento spirituale procuratoci dalla gentile conferenziera e perché ognuno abbia la soddisfazione morale di sapere così solidamente rivendicata la nostra dignità femminile, che era stata tanto umiliata nella discussione agli Uffici della Camera della legge per il voto»: cfr. l'introduzione, non firmata, alla trascrizione della conferenza dal titolo *Per il voto alle Donne* di Adelina Pontecorvi Pertici, in «La Donna Italiana», II, n.3, marzo 1925. Ogni numero della rivista uscito nel 1925 riporta un riferimento o un articolo sulla questione.

³⁰ M. Magri Zoepgni, *Perché? (a proposito del voto alla donna)*, in «La Donna Italiana», II, n. 4, aprile 1925.

³¹ Ivi.

³² Ivi. La posizione di quel "tutte" posto tra due virgole, nella volontà di sottolinearlo, assume importanza soprattutto considerando che all'interno della stessa rivista vengono pubblicati anche altri articoli non certo del tutto discordi ma che mostrano qualche perplessità soprattutto sulla maturità e sulla capacità delle donne meno istruite ad esercitare un ruolo di tale responsabilità.

Negli articoli di Zopegni presenti nei due successivi numeri del periodico, l'autrice torna a parlare di questi temi andando a sottolineare proprio l'aspetto cattolico delle sue posizioni femministe, per impedire qualsiasi possibile confusione con un femminismo inteso come anticristiano, basato su di un concetto di uguaglianza e d'indipendenza in cui la rivista non si riconosceva: «a me par che la politica si possa e si debba prospettare come il compito più elevato e più sensibile a cui l'anima che sente l'amore per la propria religione, per la propria Patria e per la propria famiglia debba guardare con rispetto e con devozione, con ansia continua e con continuo fervore».³³ Si fa largo qui anche il tema nazionalista, strettamente collegato al fenomeno dell'interventismo femminile (che trova il suo esponente teorico in Teresa Labriola)³⁴ e a una concezione di Patria come «territorio comune che andava difeso nel quale intendevano sentirsi cittadine a pieno titolo».³⁵ Proprio nello stesso numero, del maggio 1925, che ospita l'articolo di Zopegni *La Donna e la politica*, compare anche l'ordine del giorno approvato dal Comitato romano pro suffragio in cui viene esplicitato un particolare plauso a Benito Mussolini il quale:

mantenendo la promessa fatta or son due anni al Congresso Internazionale Femminile ha presentato alla camera il disegno di legge per estendere alle cittadine il diritto all'elettorato amministrativo;

disegno che si auspica

sia approvato dal Parlamento, per tal modo sarà finalmente riconosciuta l'opera fervida e disinteressata che la donna d'Italia prima, durante e dopo la guerra con instancabile abnegazione ha compiuto in pro della Patria.³⁶

Nel numero successivo del giugno 1925 Zopegni torna a commentare il dibattito sul progetto di legge per il voto amministrativo alla donna che si è tenuto alla Camera dei Deputati, discussione definita «ampia, seria e interessante» e che ha visto la partecipazione di numerose donne provenienti da tutti i ceti sociali, «venute a sfatare la leggenda della loro indifferenza alla concessione di questo diritto, che dà alla donna italiana dignità di cittadinanza. [...] Molti gli oratori, ma tutti favorevoli alla concessione del voto alla donna, tutti apologetici per questa donna d'Italia, che ha sempre dato e mai nulla ha chiesto».³⁷

Effettivamente Mussolini concesse il diritto elettorale femminile, limitato però al solo suffragio amministrativo: questa concessione, benché avesse il sapore di conquista parziale e fosse stata approvata fra non pochi contrasti, segnava un momento decisivo per la partecipazione sociale e politica femminile.³⁸

³³ M. Magri Zopegni, *La Donna e la politica*, «La Donna Italiana», II, n. 5, maggio 1925.

³⁴ Per un quadro completo dell'attività interventista di Teresa Labriola cfr. F. Taricone, *Donne e Guerra. Dire, fare, subire*, Santi Cosma e Damiano (LT), Elsa di Mambro, 2009, pp. 150-155.

³⁵ Ivi, p. 148.

³⁶ «La Donna Italiana», II, n. 5, maggio 1925.

³⁷ M. Magri Zopegni, *Dopo il voto*, in «La Donna Italiana», II, n. 6, giugno 1925.

³⁸ Nel suo discorso Mussolini non esita a sottolineare l'assenza, da lui stesso rilevata, dell'effettiva esistenza di un movimento di massa a favore dell'estensione del suffragio femminile dichiarando: «nelle miei peregrinazioni non ho

In queste pagine viene a delinarsi sempre di più l'immagine, tutt'altro che uniforme e piatta, di quella nuova italiana, abile nel servirsi del mezzo stampa (ormai diventato parte integrante della quotidianità e della formazione culturale femminile) per dar voce ad una varietà di posizioni differenti e articolate che colloca la donna del Ventennio in una posizione ben lontana da ogni tipo di stereotipo e preconcetto. Sembra ormai affermarsi definitivamente, anche per la scrittura giornalistica, la «legittimazione dello scrivere femminile come atto operativo professionale, soggetto a un giudizio di valore non paternalistico, che [...] tende alla trasmissione, con valenze educative, di un complesso sistema di informazioni culturali, pedagogiche, dottrinali da scrittrice a lettrice».³⁹

Non è da sottovalutare, all'interno della complessa storia della cultura fascista, lo scarso conformismo sotteso ai modelli femminili proposti da alcuni periodici per le donne, come le pagine qui analizzate che, con piglio non irrilevante, puntano ad arrivare alle proprie lettrici: è su di loro che l'obiettivo viene puntato, è da loro che intendono partire per dar realmente vita, voce e corpo alle diverse questioni poste sul tavolo di una discussione culturalmente aperta e vivace. Pensare a quest'esercizio di scrittura giornalistica come espressione di dissenso non significa connotarlo come militante ma vuol dire evidenziare «la criticità di contenuti e l'alterità di forme rispetto ai canoni di cultura e di stile ritenuti comunemente prevalenti o sedimentati universali».⁴⁰

Se da una parte tutti questi elementi ci confermano l'esistenza di modelli femminili articolati e complessi durante il Ventennio, vanno tuttavia tenuti presenti anche alcuni evidenti segni di adeguamento alla politica editoriale fascista.

In tale prospettiva è da considerare, per esempio, la modalità con cui la stessa Zopegni parla del Duce all'indomani della concessione del diritto elettorale femminile limitato al suffragio amministrativo:

l'unico che abbia saputo imporre all'attenzione degli italiani questo prezioso contributo, offerto generosamente e silenziosamente dalle donne d'Italia alla Patria; unico che abbia saputo vincere le resistenze, le ironie, le diffidenze che, purtroppo, erano facili per una complessa serie di circostanze, nella bocca e nel cuore di molti; unico che abbia mantenuto le promesse già fatte e mai mantenute così dal partito socialista come dal partito popolare.⁴¹

Nel novembre di questo vivace 1925, Zopegni scrive una lettera aperta a Mussolini dalle colonne de «La Donna Italiana», dal titolo *Per le donne d'Italia*, in cui la giornalista sottolinea l'operosità e la dedizione con cui il Duce si è dedicato alla questione, nella fiduciosa speranza che il processo di integrazione femminile nella partecipazione politica sia solo all'inizio:

mai trovato una donna che mi abbia chiesto il diritto di voto. Questo torna ad onore delle donne italiane. Si capisce». L'intero discorso del Duce *Sull'estensione del voto amministrativo alle donne* è citato in P. Meldini, *Sposa e madre esemplare*, cit., pp. 136-140, p. 137.

³⁹ A. Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di M. Pasqui, Milano, Guerini studio, 1998, p. 46.

⁴⁰ C. Branchi, *La letteratura come dissenso*, Lecce, Manni, 2007, p. 7.

⁴¹ M. Magri Zopegni, *Dopo il voto*, cit.

E Voi, da dirigente meraviglioso di ogni energia, non potevate trascurare questa forza imponente che vi si offriva a servizio dell'Italia per la quale Voi sacrificate gli anni più belli della Vostra balda giovinezza costringendovi ad un lavoro assillante [...]. Eccellenza, attendiamo fiduciose il compimento dell'opera cui Vi siete accinto, la realizzazione, attraverso la deliberazione del Senato, di un'aspirazione nobilissima, la partecipazione, riconosciuta, della donna alla vita sociale della Nazione.⁴²

Le righe appena lette, oltre a confermarci l'adesione al fascismo mai messa in discussione dalla linea editoriale della rivista, ci restituiscono anche qualche indicazione rispetto all'aderenza stilistica stabilita dai periodici femminili con il linguaggio proprio della propaganda di regime.

L'efficacia argomentativa degli articoli qui citati, seppur non esplicitamente propagandistici, poggia, in particolare, sugli stessi artifici linguistici che caratterizzano i discorsi politici fascisti: un consistente impiego di figure retoriche, il ricorso all'uso di immagine astratte e enfatiche e il dispiegamento di un registro solenne e artificioso.

Molti dei tratti stilistici e lessicali appartengono alla retorica fascista e imperialista. Per esempio: l'uso frequente di parole chiave proprie dell'ideologia nazionalista (*Patria, Nazione, civiltà, educazione nazionale*); l'aggettivazione astrattamente iperbolica trasferita, il più delle volte, dall'ambito nazionale a quello domestico (*aspirazione nobilissima, opera fervida, madre eroica*); la predilezione per il gusto figurativo, il ricorso alla metafora e la climax ascendente che scandisce la crescita, la rinascita e il progresso promesso dal regime fascista anche per la questione dell'emancipazione femminile.

Fedele alla neonata retorica di regime, la lingua dispiegata nel periodico ricorre all'utilizzo di elementi e richiami mitici e di immagini efficaci ed evocative per cercare di raggiungere un significativo livello di efficacia oratoria che catturi il consenso delle lettrici. In maniera analoga ai discorsi fascisti ricchi di echi relativi al mito della guerra e della Patria, mirati a recuperare l'orgoglio maschile, che aveva vacillato dopo la tragedia della Grande Guerra, la propaganda femminile faceva leva su un orgoglio muliebre che permetteva un esplicito collegamento tra il militarismo (proprio del maschio) e la maternità della donna, concetto che fu sintetizzato dallo slogan «La guerra sta all'uomo, coma la maternità sta alla donna».

Non si può parlare di un linguaggio e di uno stile propriamente identificabili come femminili, poiché se è vero che le giornaliste, nei loro scritti, sviluppano contenuti diversi e settoriali, è altrettanto vero che lo fanno esprimendosi a un livello formale analogo a quello dispiegato dalla retorica fascista dei giornalisti maschi, fatta eccezione per il frequente uso di metafore, riscontrato negli articoli de «La Donna Italiana», che rimandano quasi esclusivamente alla propria femminilità.

Rispetto però alla vera e propria propaganda di regime, la maggior differenza riscontrabile con le riviste femminili risiede nel destinatario designato. Come notato da Laura Ricci, per l'Italia del 1940 la propaganda colonialista fascista risultò efficace «perché poteva contare su un uditorio plasmato per accoglierlo, su un

⁴² M. Magri Zopegni, *Per le donne d'Italia. Lettera aperta a S. Ecc.za Mussolini*, in «La Donna Italiana», II, n. 11, novembre 1925.

orizzonte di attesa favorevolmente predisposto da un'ormai quarantennale retorica imperialista, visionaria e iperbolica». ⁴³ Non si può dire altrettanto per le lettrici degli anni Venti a cui si rivolgeva «La Donna italiana», pubblico sicuramente più composito e meno educato, ⁴⁴ che viveva il suo momento di formazione culturale *in fieri*, ancora fortemente legato alla tradizione ma anche proiettato sul concetto di modernità, parte integrante nella costruzione della nuova donna italiana fascista, nata dalle ceneri della Grande Guerra. ⁴⁵

Riscontrata l'adesione ai comuni modelli stilistici e retorici, ciò che colpisce è il tentativo di sostenere con convinzione una posizione che si distanziava dal modello ufficiale femminile proposto dal regime, dimostrando le potenzialità di aperture culturali proprie anche a buona parte dell'editoria fascista.

L'impeto emancipazionista che anima i primi numeri della rivista cederà tuttavia, come si è detto, già a partire dalla seconda metà degli anni Venti, a favore di una costante e sempre più fedele adesione ai modelli imposti dalla restrittiva politica governativa, con la pubblicazione di articoli e appelli propagandistici alle lettrici, redatti in particolare dalle giornaliste Labriola e Zoepgni.

In un pezzo del 1931, firmato dalla direttrice, sembra essere ormai accantonata la convinzione emersa dagli articoli del 1925 in sostegno delle posizioni suffragiste, per accogliere definitivamente il ruolo sociale femminile precedentemente stigmatizzato che accostava, in modo cogente, l'immagine della donna a quella della madre:

Il Fascismo ha tributato alla donna l'equo riconoscimento del suo valore e dell'importanza della sua missione sociale; le ha assegnato il suo giusto posto nella vita sociale, posto di collaborazione e non di lotta. [...]

La Donna italiana ha propugnato dalle sue pagine il riconoscimento della collaborazione della donna alla vita della nazione; il riavviamento della donna [...] verso i lavori femminili più adatti alla sua indole; le garanzie speciali dovute alla donna appunto perché donna; donna madre, donna lavoratrice. ⁴⁶

Il panorama che emerge dalle pagine esaminate della rivista è di una cultura letteraria, politica e sociale che nasce da quella esigenza di cambiamento che caratterizza i primi anni Venti del Novecento, nella volontà di distaccarsi e di

⁴³ L. Ricci, *La lingua dell'impero*, Roma, Carocci, 2005, pp. 33-34.

⁴⁴ Durante i primi anni di uscita della rivista, infatti, ancora non si è verificato il grande successo del nuovo rotocalco femminile che di lì a poco (dai primi anni Trenta) raggiungerà importanti tirature e un ancor più vasto pubblico adeguandosi però maggiormente al ruolo assunto dalla stampa voluta dal regime: l'affermarsi della stampa femminile di consumo, con l'introduzione di temi quali lo sport e il cinema e di nuovi generi di lettura come il giallo e la fantascienza, è, infatti, da ricondursi «alle strategie messe in atto in questi anni dall'editoria, che nell'intento di stimolare e soddisfare il nuovo pubblico punta all'ampliamento e alla differenziazione delle proposte di lettura»: S. Salvatici, *Il rotocalco femminile: una presenza nuova negli anni del fascismo*, in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldati, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 110-126, p. 112.

⁴⁵ Col sopraggiungere del primo conflitto mondiale la realtà quotidiana del Paese muta profondamente: si affacciano nuove necessità e le italiane sono chiamate a sostituire gli uomini mandati al fronte. In particolare i giornali si affermano, tra la seconda metà dell'Ottocento e la fine della Grande Guerra, come centri culturali in grado di animare la vita letteraria, sociale e politica. In questo contesto emergono forti personalità femminili come quelle di Matilde Serao, Amalia Guglielminetti, Ada Negri e Sibilla Aleramo, destinate a diventare le protagoniste di questa vivace stagione editoriale. Rimando, inoltre, alle significative cronache di guerra redatte dalle inedite figure delle inviate al fronte, facendo riferimento alle esperienze di Barbara Allason, Annie Vivanti e Colette (cfr. M. Venturini, *La guerra scritta dalla donne. 1915-1918*, in «Mosaico Italiano», XIII, n. 147, pp. 4-11).

⁴⁶ M. Magri Zoepgni, *1924-1931*, in «La Donna Italiana», VIII, n.1, gennaio 1931.

superare i pregiudizi moralistici di un diffuso e ristretto orizzonte culturale, collegando una sfera fondamentale, quale era la vita familiare, a quella altrettanto considerevole della vita politica.

La seconda metà degli anni Trenta vedrà poi il definitivo tramonto della stagione propulsiva de «La Donna Italiana» per lasciare spazio appunto ai toni della propaganda imperialistica e mussoliniana. Il periodico si affermerà come rivista cattolica profondamente politicizzata, nel quale la militanza e l'impegno politico femminile andranno a coincidere con una sostanziale omologazione alla propaganda fascista. Tuttavia gli articoli ospitati in queste pagine nell'arco di circa un ventennio provano come l'attività editoriale e letteraria delle donne durante il fascismo coincise con un periodo «di mutamenti complessi e contraddittori» e che «nonostante l'ideologia patriarcale del regime, per alcune si aprirono opportunità e ruoli nuovi e moderni».⁴⁷

⁴⁷ P. Willson, *Italiane. Biografia del Novecento*, trad. di P. Marangon, Bari, Laterza, 2011.