

Gualberto Alvino

Per Mario Lunetta. In memoriam<sup>1</sup>

Indigna che un umanista del calibro di Mario Lunetta — maestro di più generazioni ininterrottamente attivo da quasi mezzo secolo quale poeta, narratore e drammaturgo d'avanguardia, polemista passionario e implacabile, antologista *contre-courant*, saggista umoroso e poliedrico, *performer*, critico d'arte, letterario e della cultura, tradotto in varie lingue europee e americane, titolare d'una bibliografia altrettanto sterminata che di prim'ordine — non sia ferocemente conteso, come accade a pletore d'ipervalutati mediocri, dai titani della nostra editoria. Spetta dunque a un piccolo marchio, il benemerito Onyx di Franco Michetti, il vanto d'aggiudicarsi l'ultimo goloso lemma del poligrafo romano,<sup>2</sup> stavolta in veste di critico e teorico, al solito agguerritissimo e senza rivali quanto a contezza della più viva attualità in tutti i distretti del territorio *lato sensu* estetico e comunicazionale: una silloge di studî, articoli e recensioni selezionati (con tale compatta organicità da parer non solo or ora concepiti, ma stesi in un fiato) tra i numerosi apparsi dalla metà degli Ottanta a oggi sui periodici «Almanacco Odradek», «Hortus Musicus», «Fermenti» e «Le reti di Dedalus», la rivista *online* del Sindacato Nazionale Scrittori, di cui il Nostro è stato per più mandati operoso e apprezzato presidente.

Arduo, se non impossibile, tracciare un resoconto esaustivo della scrittura saggistica lunettiana (affatto scevra da impressionismi e sproloquî alla deriva, sì scabra ed esatta, verticale e tagliente fino alla crudeltà), tanta la densità concettuale e la dovizia argomentativa degl'infiniti *depistaggi* (rispetto alle presunte verità rivelate: quale selvaggina, direbbe Contini, per un simile scalco!) che l'unico compendio affidabile non può non coincidere con la trascrizione integrale. Converrà, quindi, ridursi a segnare le direttrici basilari sulle quali fila — in senso tutt'altro che metaforico — il discorso critico, lasciando intero al lettore il piacere d'un *voyage au bout* non meno istruttivo che appassionante.

«Dopo la notevolissima produzione di teoria e di critica della letteratura cresciuta all'interno e a ridosso delle neoavanguardie — questa la spietata diagnosi di Lunetta —, già sul finire degli anni Settanta si stava aggrumando da noi quello che si chiamò *riflusso*, o *deriva* verso una Soggettività disancorata e irresponsabile, una rivalutazione dei Sentimenti e dei Contenuti [...]. La reazione dell'industria della coscienza alla pratica dello sguardo strabico di coloro che operavano per *un'altra* sensibilità e un'*altra* intelligenza dei linguaggi stava assorbendo rapidamente lo choc delle Nuove Sintassi e delle Nuove Ipotesi, e apprestava la sua massiccia controffensiva. Gioco al ribasso. Esaltazione dell'ovvio. Celebrazione delle Belle Storie e della *tranches* di Cronaca. Pompaggio forte sui generi, con primazia del 'giallo', del 'criminal', del 'thriller' per tutti i gusti. [...] Di conseguenza: una messa

<sup>1</sup> Recensione apparsa in «Fermenti», XL, 237, 2011, pp. 411-413.

<sup>2</sup> Mario Lunetta, *Depistaggi. Fra critica e teoria*, Roma, Onyx Editrice, 2010.

in sospetto delle scritture complesse in favore della semplificazione e dell'elementarità».

In un'epoca di superficialità e di sovrana «indifferenza alle differenze», in cui non solo il lettore è stato degradato da fruitore a utente, ma il testo da ordigno polisenso portatore di scompiglio a volgare prodotto, e i libri — secondo la profezia di Vittorini — da mezzi di produzione a beni di consumo, è inevitabile che l'intrattenimento stravinca sullo *spectaculum*, il senso sul logos, la story sull'allegoria, il cosa sul modo, e il conflitto, come la contraddizione, sia totalmente cancellato dai rituali pacificatori del *marketing*. Ecco, dunque, che la critica militante — intesa quale atto di plenaria responsabilità nei confronti tanto dell'autore e dell'opera che della comunità dei fruitori — viene fagocitata da una pseudocritica notarile affetta da immedicabile contenutismo, divenuta ormai elemento costitutivo e gregario della produzione industriale, finendo fatalmente per immedesimarsi con la *promotion*; sicché le arti si trovano «nella stretta di un'alternativa secca: adeguamento ai moduli dominanti o emarginazione, obbedienza all'ideologia unipensierante o espulsione dalla catena produttiva che alimenta il mercato».

La parola letteraria si mostra sempre più incapace d'interpretare il mondo dalla specola dell'immaginario, di leggere le sostanze attraverso le forme sollecitando la partecipazione attiva del lettore-lavoratore-riscrittore; non è più in grado di porsi come questione con cui rapportarsi e cimentarsi anche in modo antagonistico, ma come parabola consolatoria da ascoltare passivamente, pacchetto di «riconoscibilità immediata, di finta chiarezza 'democratica', di rapida fruibilità *per tutti*».

Non si potrebbe dar quadro più desolante. «Eppure esistono — avverte Lunetta —, continuano ad esistere degli antidoti, purché non si abdicchi all'impegno di cercarli e di servirsene. E possono chiamarsi, ancora, contro ogni logica della *fiction* che sottopone il consumatore al ricatto del contenutismo e dell'immedesimazione condita di vibrazioni emotive, Brecht e Benjamin, per esempio. L'allegoria e lo smascheramento, la responsabilità dell'*intellegere* e lo straniamento, il di-vertimento e la presa di distanza. Necessità, quindi, sempre, di un'imperterrita ermeneutica del sospetto. Una lettura e una critica materialistiche non possono non considerare la *materialità* del testo nel suo contesto storicamente determinato, e insieme l'autore come produttore all'interno del conflitto generale dei segni e dei rapporti di forza che lacerano la società».

E ancora: «La letteratura è un lavoro. La poesia è un lavoro. [...] Io credo che da qui, da questa parola storicamente sottoposta a ambiguità senza fine, sia necessario ripartire: per rivendicarne il senso laico e creativo, il peso di fatica che comporta ma anche il gusto del *fare* intelligente, non alienato, non ridotto a pura prestazione subalterna, a *performance* senza vera identità e alimento collettivo, persa nell'infinita discarica dello spreco mercificato di cui il megaconsumo capitalistico del nostro tempo ha bisogno per sopravvivere a se stesso, alla propria natura mortuaria».

Gualberto Alvino

## Una lettera inedita di Bazlen a Montano su Pizzuto

Si deve ad Agostino Contò, acuto interprete pizzutiano e responsabile della Biblioteca Civica di Verona, il rinvenimento nel Fondo Chiappelli<sup>1</sup> di una lettera indirizzata da Roberto Bazlen<sup>2</sup> a Lorenzo Montano<sup>3</sup> il 13 agosto 1958, avente per oggetto l'opera prima di Antonio Pizzuto *Signorina Rosina*.<sup>4</sup> Lo scrittore che non scriveva, l'eminenza grigia della letteratura italiana, lo scopritore di Svevo (fu lui a segnalare *La coscienza di Zeno* a Montale) esorta con mille cautele («Mettendo bene in chiaro che non sono in nulla e per nulla identico con Pizzuto; anzi che non c'entro») il fondatore della «Ronda» a leggere il romanzo del «questore in pensione», perché superiore alla media narrativa del tempo («più personale e più impegnativo di quasi tutto quello che si confezioni in Italia), benché non ne apprezzi certe «bizzarrerie di stile, un po' passées» e le «spiritosaggini provinciali», come del resto

---

<sup>1</sup> Fredi Chiappelli (Firenze 1921-Los Angeles 1990), storico della lingua e letteratura italiana: a lui lo scrittore veronese aveva affidato le carte che ora costituiscono il fondo Montano della Civica di Verona. «Le carte del fondo [...] riguardano materiali di lavoro di Montano [...] (bozze di racconti, articoli, progetti di nuovi libri), ma anche un rilevante numero di lettere, scambiate con artisti di teatro (molte le lettere scambiate con Gordon Craig, ad esempio), pittori (Morandi, Casorati, Savinio...) e, naturalmente, con alcuni dei maggiori nomi della letteratura italiana della prima metà del secolo scorso. Tutti personaggi con i quali Montano era stato, fin dalla prima apparizione del giovanile *Discordanze*, in contatto non occasionale: gli amici de "La Voce", di "Lacerba" e, soprattutto, gli altri 'savi' fondatori de "La Ronda": da Cardarelli a Bacchelli e Soffici. Naturalmente nel fondo esistono (tranne pochi casi in cui è conservata la copia dell'invio) unicamente le lettere ricevute, e occorrerà poco alla volta provare a ricostruire i carteggi nella loro integrità, ove possibile; il lavoro è stato avviato» (Agostino Contò, «Siamo moderni!». *14 lettere di Giuseppe Ungaretti a Lorenzo Montano*, «Comunicare letteratura», 2012, 5, pp. 9-21 [pp. 9-10]; cfr. pure Id., *Montano/Montale: un'anticipazione*, in Aa.Vv., *Studi per Gian Paolo Marchi*, a cura di Raffaella Bertazzoli et alii, Pisa, Edizioni ETS, 2011, pp. 315-22).

<sup>2</sup> Roberto (Bobi) Bazlen (Trieste 1902 - Milano 1965), intellettuale eccentrico e raffinatissimo, grande influenzatore della cultura italiana, non pubblicò in vita mai nulla di proprio. Consulente di case editrici come Frassinelli, Einaudi, Astrolabio, Bocca, Guanda, Boringhieri e soprattutto Adelphi, che fondò nel 1962 con Luciano Foà impostandone il catalogo, tradusse *L'interpretazione dei sogni* di Freud (1948) e *Psicologia e alchimia* di Jung (1950). «Bon vivant, amante del buon vino, curioso di tutto, capace di percorrere venti chilometri a piedi per scoprire una nuova osteria, fu soprattutto un impareggiabile suggeritore e suscitatore di sempre nuove inquietudini intellettuali e morali» (Montale).

<sup>3</sup> Su Danilo Lebrecht, alias Lorenzo Montano (Verona 1893 - Montreux 1958) vd. la voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 64, 2005).

<sup>4</sup> Roma, Macchia, 1956; ristampata, con varianti, da Lericci (Milano, 1959), dal medesimo in *paperbacks* nel 1967 e, postumo, da Einaudi (Torino, 1978); l'edizione più recente è quella curata da Antonio Pane (Firenze, Polistampa, 2004). Nato a Palermo il 14 maggio 1893 da famiglia di antiche tradizioni umanistiche, Antonio (anagraficamente Antonino) Pizzuto compie gli studi superiori nella città natale, dove si laurea in Giurisprudenza con una tesi di economia e statistica sulla coltivazione del caffè in Brasile, quindi in Filosofia con una dissertazione sullo scetticismo di Hume, relatore Cosmo Guastella, il cui fenomenismo radicale avrebbe esercitato un'influenza determinante sulla poetica del futuro narratore. Intrapresa per necessità economiche la carriera della Pubblica Sicurezza, fu nominato nel giro di pochi anni vicepresidente della Commissione Internazionale di Polizia Criminale e, quale rappresentante della sezione italiana, fu inviato in molti paesi europei e negli Stati Uniti dove, nel 1933, partecipò a un incontro col presidente Roosevelt. Profondo conoscitore delle lingue moderne, oltretutto del greco e del latino, traduce l'intera opera di Platone e nel 1942 dà fuori una versione chiosata dei kantiani *Fondamenti alla metafisica dei costumi*, mentre legge nelle edizioni originali l'odiosamato Proust, Kafka, Th. Mann e soprattutto Joyce, da lui ritenuto l'autore più rappresentativo del secolo. Congedatosi dalla Pubblica Sicurezza nel 1950 col grado di questore, si dedica completamente all'attività letteraria pubblicando, nell'arco di soli tre lustri, opere tra le più ardue e sperimentali del secondo Novecento. Muore a Roma il 23 novembre 1976, dopo aver faticosamente atteso a *Giunte e virgole* e *Spegnere le caldaie*.

il suo sodale Sergio Solmi, che — pur affascinato dal prosatore palermitano — lo collocava «tra i Firbank e i Limbour». Non conosciamo la risposta di Montano, ma è certo che nei quindici giorni di vita che gli restarono non accolse né il suggerimento di recensire il romanzo né tanto meno l'invito a «scrivere due righe» d'incoraggiamento all'anziano esordiente. Sappiamo soltanto che Bazlen non si diede per vinto: qualche settimana dopo portò personalmente il romanzo «stampato in casa» a Roberto Lerici, il quale aprì immediatamente e con un clamore mediatico senza precedenti il caso Pizzuto.

Lettera dattiloscritta solo *recto* su tre foglietti in carta filigranata «extra Fabriano» di cm 18×13,5, con interventi correttori in penna biro blu; busta indirizzata a Monsieur / LORENZO MONTANO / PARK HOTEL / BURGENSTOCK / (Vierwaldestattersee); timbro postale di partenza: Roma Centrale 13 VIII 1958. Ho conservato tutte le peculiarità grafiche e interpuntive dell'originale, incluse le sviste, come è prassi per le scritture non letterarie, salvo l'accento grave in luogo dell'acuto.

Roma, 13 VIII 1958  
7 via Margutta

Mio caro Montano,  
la Ljuba,<sup>5</sup> raccontandomi della tua malattia, non m'ha scritto (e oggi so che non lo sapeva) del periodo molto doloroso che l'ha preceduta. So che, in questi casi, voler consolare è assurdo. Ma sai della mia solidarietà con te in tutti i casi della tua vita. Capisco il senso di vuoto in cui ci si può trovare. Ma «tirare avanti» perché «65 anni», questo poi no! In un momento in cui le età non esistono più,<sup>a</sup> se dietro all'anarchia si intravede una regola, si constata con molta meraviglia che i due periodi veramente vivi, creativamente vivi, sono gli anni intorno ai 20 e quelli intorno e dopo i 70 (20 - moderne Physik; 70 - moderne Seelenerfahrung).<sup>6</sup> Scusa questa schematizzazione un po' hoelzern;<sup>7</sup> ti dirò poi perché non posso scriverti a lungo. (Del resto: io ho praticamente lo stesso Lebensstil<sup>8</sup> di quand'ero studente; hoechstens<sup>9</sup> con più disinvoltura e un po' meno di paura; quando Bach, sui quarant'anni, ha voluto mettersi in viaggio, l'hanno implorato di non farlo perché data la sua età era lebensgefährlich.<sup>10</sup> E non sono passati poi mica tanti secoli). Ti ho mandato un romanzetto un po' strano di un certo Pizzuto:<sup>11</sup> 65 anni;<sup>12</sup> siciliano; questore in pensione; simpaticissimo;<sup>13</sup> molto mio amico; non ci siamo mai visti; inaccessibilmente sordo (pare);<sup>14</sup> ci scriviamo spesso (tanto per semplificare: sempre

<sup>5</sup> Liuba Blumenthal, la compagna di Bazlen, ebrea espatriata in Inghilterra in séguito alle leggi razziali fasciste; destinataria di una breve poesia delle *Occasioni* di Montale, *A Ljuba che parte*.

<sup>6</sup> Fisica moderna – esperienza dell'anima moderna.

<sup>7</sup> Rigida.

<sup>8</sup> Stile di vita.

<sup>9</sup> Tutt'al più.

<sup>10</sup> Correva rischio di morire.

<sup>11</sup> Antonio Pizzuto, *Signorina Rosina*, Roma, Macchia, 1956.

<sup>12</sup> Nato nel 1893 come Montano.

<sup>13</sup> Sic.

<sup>14</sup> «È bene tu sappia fin d'ora: a) che sono sordo dell'orecchio destro, donde la necessità di darmi la destra, e semisordo

per interposta persona); abita a Roma in via Fregene 6; è coltissimo; sa molte lingue; non ha soldi.

A me (e anche a Sergio Solmi)<sup>15</sup> questo romanzetto è sembrato più anstaendig,<sup>16</sup> più personale e più impegnativo di quasi tutto quello che si confezioni in Italia, e malgrado molte riserve<sup>b</sup> (certe bizzarrerie di stile, un po' passées — e certe quasi spiritosaggini provinciali) meno offensivo di quasi tutta la narrativa che ha avuto il premio Viareggio (sono stato a Viareggio, sempre per necessità pratiche, tre o quattro volte quest'anno, Juni/Juli,<sup>17</sup> e mi puoi credere sulla parola dass man von einer solchen Stadtt bei Gott keinen Preis zu bekommen hat!).<sup>18</sup> Il risultato della pubblicazione (anche perché, come hai visto, il libro è stampato in casa)<sup>19</sup> è stato: recensioni nessuna; vendita: copie due.

Solmi m'ha detto<sup>c</sup> (di sua iniziativa) che vorrebbe far pubblicare qualche capitolo inedito del work in progress di Pizzuto in non so quale rivista, facendoli precedere da una sua presentazione; ed ha trovato anche un ragazzo che forse ne scriverà su uno dei grandi quotidiani milanesi; ecc.

Tu, per favore, dà un'occhiata al romanzo. Se non ti va, lo butti via, e non se ne parla più. Se ti va, te la sentiresti di fare in uno dei tuoi giornali o riviste una (lunga o breve) segnalazione? Se non ne hai voglia, ma se il ti va,<sup>20</sup> di scrivere due righe al povero Pizzuto, was fuer ihn sehr aufregend e sehr ermutigend wäre?<sup>21</sup> —

Comunque, vedi tu. Mettendo bene in chiaro che non sono in nulla e per nulla identico con Pizzuto; anzi che non c'entro. Nur<sup>22</sup> che mi è più simpatico degli altri. Non credere che mi<sup>d</sup> esageri il suo valore; dopo averlo letto, so dass man nicht "sein Leben aendert".<sup>23</sup> E Solmi, del resto, lo colloca irgendwohin<sup>24</sup> tra i Firbank e i Limbour.<sup>25</sup> Però il capitolo z.B.<sup>26</sup> del viaggio verso l'isola è, mi pare, un bel capitolo.<sup>27</sup>

nell'altra» (Da una lettera di Antonio Pizzuto a Gianfranco Contini del 10 ottobre 1963, in A. Pizzuto-G. Contini, *Coup de foudre. Lettere (1963-1976)*, a cura di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 2000, p. 14-16).

<sup>15</sup> Il poeta e saggista Sergio Solmi (Rieti 1899-Milano 1981) si sarebbe occupato di Pizzuto due anni dopo (*Inchiesta sulle nuove tecniche narrative*, «Il Verri», 1, febbraio 1960, p. 89).

<sup>16</sup> Discreto.

<sup>17</sup> Giugno/luglio.

<sup>18</sup> In una città del genere non si ricevono premi da Dio!

<sup>19</sup> «Allora, quando io l'ho scritto [*Signorina Rosina*], venne a trovarmi la signora Pieraccini [*Pintacuda, nipote di Emilio Cecchi*], che è amica di famiglia, e le chiesi di farmi il piacere di copiare il manoscritto [...]. Quando finalmente io fui a Roma, una volta, di passaggio, lei mi fece trovare una edizione completa di mille copie tirata in multilit (sai, quelle che ora sono le fotocopie): un'edizione completa! E, essendo andata a trovarla Bobi Bazlen, lei prese una di queste copie e gliela diede. Il Bazlen corse a Milano e andò da Lericì. Lericì stette tutta la notte a leggere questo libro. L'indomani prese un fotoreporter, un assegno da cinquantamila, un contratto, e spunta qui a Roma, da me, viene a cercarmi: facciamo il contratto. Questa è l'origine del libro» (*Pizzuto parla di Pizzuto*, a cura di Paola Peretti, intr. di Walter Pedullà, Cosenza, Lericì, 1978, pp. 97-98).

<sup>20</sup> Sic.

<sup>21</sup> che sarebbe per lui molto emozionante e incoraggiante.

<sup>22</sup> Soltanto.

<sup>23</sup> che non "cambia la vita".

<sup>24</sup> Da qualche parte.

<sup>25</sup> Il romanziere decadente Arthur Annesley Ronald Firbank (Londra 1886 - Roma 1926) e lo scrittore surrealista francese Georges Limbour (Courbevoie 1900 - Cadice 1970).

<sup>26</sup> Abbreviazione del ted. *zum Beispiel* 'per esempio'.

<sup>27</sup> Il cap. XI, nel quale Compiuta tenta invano di raggiungere l'amante, il protagonista Alberto Conte detto Bibi, su un'isola in cui lavora al restauro di un penitenziario.

Perché non posso scrivere a lungo: facendo tutte le corna del caso, spero di andare dalla Ljuba, in Inghilterra, la settimana prossima, comunque non prima di mercoledì; e sono alle prese con tutte le faccende che ho trascurato da mesi, e che vorrei mettere a posto prima della partenza, per poter stare a Londra con buona coscienza un mese, o un mese e mezzo. Poi hélas nuovamente ewige Stadt,<sup>28</sup> dove sembra mi deciderò a mettere giudizio.

Stammi bene, e se te la senti, scrivimi due parole. O nei prossimi giorni qui, o più tardi c/o Ljuba.

Un saluto affettuoso

dal tuo Bobi

a) non esistono più, e in cui,    b) malgrado molte riserve] con tutte le riserve *corretto nel margine sinistro*    c) m'ha detto che è disposto    d) mi *aggiunto nell'interlinea*

---

<sup>28</sup> Città eterna.

Agnese Amaduri

«Come una caduta di foglie»:  
Teresa allo specchio ne *L'illusione* di Federico De Roberto

Il tuo corpo sepolcrale, che mi si offre al passato, protegge  
il tuo nucleo delicato dalle intrusioni del mondo esterno.  
Io sono una di queste intrusioni: ti accarezzo  
con ossessione necrofila, amo il guscio che ho davanti a me.  
(Jeanette Winterson, *Scritto sul corpo*)

A integrazione della nota locuzione lacaniana di «fase dello specchio», con cui lo psichiatra e filosofo francese ha mostrato come l'atto del guardare la propria immagine riflessa nello specchio sia fondamentale per la costituzione del senso dell'identità dell'individuo, dobbiamo ricordare quanto affermato dal sociologo statunitense Charles Horton Cooley, il quale, nella sua teoria del *looking-glass self*, evidenziò che gli specchi non riflettono solo la nostra figura esteriore ma, nella nostra immaginazione, ciò che «we perceive in another's mind».<sup>1</sup>

Necessarie premesse, queste, con cui intendiamo palesare la difficoltà nell'affrontare un argomento complesso come quello della ricognizione negli alvei di un personaggio femminile, Teresa Uzeda protagonista del romanzo di Federico De Roberto *L'illusione* (1891), nel suo particolare rapporto con il proprio corpo che invecchia e sfiorisce, così come lei stessa lo vede riflesso nello specchio. Lo scrittore, in questo che è il primo romanzo del ciclo degli Uzeda, segue le vicende della giovane erede del conte Raimondo e della sfortunata Matilde Palmi dall'infanzia fino alla maturità.

Il romanzo si compone di tre parti che corrispondono a momenti diversi della vita della protagonista: la fanciullezza trascorsa dapprima a Firenze, poi a Milazzo e Palermo, con i lutti che la costellarono; la vita coniugale, la maternità e i primi chiari segnali di una insoddisfazione esistenziale; la fuga a Roma, l'amore-passione e il suo fisiologico affievolirsi, la solitudine e il ritorno a Milazzo.<sup>2</sup>

Ogni fase della vita della protagonista è segnata da sequenze narrative in cui De Roberto indugia su Teresa che osserva se stessa allo specchio focalizzandosi su alcuni dettagli del proprio corpo.

La prima osservazione da fare, tuttavia, è la più evidente e apparentemente banale: ci troviamo di fronte al caso di un personaggio femminile partorito da una penna

<sup>1</sup> Charles Horton Cooley, *Human nature and the social order*, New York, Charles Scribner's Sons, 1902, p. 152.

<sup>2</sup> Tra le numerose letture critiche del romanzo si segnalano in questa sede almeno Carlo Alberto Madrignani, *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, Bari, De Donato, 1978; Rosario Contarino, *Gli inganni della letteratura da L'illusione ai Viceré*, e Alida D'Aquino, *Tra L'illusione e i Viceré: Teresa e Matilde*, in *Gli inganni del romanzo. I Viceré tra storia e finzione letteraria*, Atti del Convegno, Catania, Fondazione Verga, 1998; Zuzanna Krasnopolska, *Literary Readings of Emma Bovary and Teresa Uzeda: two Cases of Literary Bulimia*, in J. Dashwood e M. Ganeri (a cura di) *The Risorgimento of Federico De Roberto*, Bern, Peter Lang, 2009; e, di Nunzio Zago, *L'Introduzione a F. De Roberto, L'illusione*, Milano, BUR, 2011.

maschile. Bisognerà poi ricordare che l'autore si formò nella Sicilia della seconda metà del XIX secolo, in una famiglia borghese di impianto patriarcale, orbitante intorno alla autoritaria e gelosa madre donna Marianna Asmundo, e in una cultura letteraria contaminata tanto dall'oggettivismo naturalista quanto dallo psicologismo bourgettiano.

Così nel personaggio di Teresa trovano una difficile coniugazione tensioni opposte: da un lato sul suo sguardo si addensano le ombre del desiderio maschile che oggettivano il corpo femminile facendone un feticcio erotico, dall'altro ella è reificazione di una idea della donna, delle sue sensazioni e del suo rapporto con la propria fisicità, scaturente dalle esperienze affettive derobertiane.

A complicare ulteriormente l'indagine va ricordato inoltre che l'autore stesso presta tanto di sé a Teresa: brandelli e lacerti del suo vissuto confluiscono sgranati tra le pagine. È stato, ad esempio, osservato da Rosalba Galvagno che la protagonista de *L'Illusione* presenta «la contraddizione e l'oscillazione tra momenti di esaltazione euforica e momenti di caduta disforica tipici della figura dell'isterica»;<sup>3</sup> una patologia, teorizzata compiutamente da Freud nel suo *Studi sull'isteria* (1892-1895), che apparteneva in primo luogo allo scrittore, il quale ebbe a confessare molti anni dopo all'attore Virgilio Talli che i medici avevano riscontrato in lui «uno dei più rari ed espressivi casi dell'isterismo mascolino».<sup>4</sup>

De Roberto struttura questo romanzo con l'attenzione ai *documenti umani* espressa nella Prefazione all'omonima raccolta del 1888; documenti che in questo caso sono i brandelli ancora dolenti della sua relazione con la prima importante amante nota, la marchesa Giovannina Calì di Paternò Castello. Come ravvisato da Antonio Di Grado, in Teresa convergono le esperienze riflesse e contrastanti dell'autore e della donna che egli aveva amato: ella assomma il precoce disincanto del trentenne De Roberto e i capricci e i tormenti di colei che aveva ispirato l'autore nella impostazione della fisionomia della giovane Uzeda.<sup>5</sup>

Infine, dovremmo interrogarci su quanto la stessa struttura mentale e ideologica dell'amante e musa derobertiana, e con lei delle altre signore frequentate nei salotti catanesi e milanesi, fosse intrisa di quegli stereotipi di fattura maschile che imponevano alla natura muliebre comportamenti e sentimenti già codificati. Bisogna, insomma, domandarsi quanto le donne stesse indossassero consapevolmente degli abiti, anche nel rapporto erotico-amoroso, che solo il primo Novecento avrebbe cominciato a mettere in discussione, svincolando la donna dal ruolo passivo o indifferente all'*amour fou* che l'ethos borghese le aveva assegnato e su cui ancora De Roberto discettava nel volume *L'Amore* del 1895, trattando come un assioma la presunta freddezza femminile.

<sup>3</sup> Rosalba Galvagno, *Emma Bovary e Teresa Uzeda, due isteriche a confronto*, in S. Costa e M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2010, tomo II, p. 418.

<sup>4</sup> Federico De Roberto, Lettera del 23 dicembre 1916, in S. Lopez (a cura di), *Dal carteggio di Virgilio Talli*, Treves, Milano 1931, p. 134 e Giuseppe Patanè, *Crepuscolo derobertiano*, in *Sicilia amorosa*, Milano, Valsecchi, 1946, p. 219.

<sup>5</sup> Cfr. Antonio Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno, 2007, cap. VI.



Pertanto, pur lambendo studi e teorie che nell'inoltrato Novecento hanno offerto gli spunti più interessanti – con il contributo *in primis* di Robert J. Stoller, *Sex and Gender: On the Development of Masculinity and Femininity*, del 1968; o, spingendoci ancora più avanti, con i saggi di Judith Butler raccolti nel volume, *Bodies that matter*, del 1993 – dobbiamo sempre tener presente che De Roberto si muove al di qua di tutto questo, nella società *fin de siècle* ancora solidamente positivista, imperniata sull'approccio scientifico nell'osservazione e nello studio della persona e della sua sfera affettiva e sessuale. Egli vive in un contesto storico e culturale secondo il quale esiste un sesso prediscorsivo, dato in natura, all'interno di un rigido sistema eterosessuale; inoltre non si discosta dai binari della dualità oppositiva uomo-donna che riserva a quest'ultima un ruolo secondario e subordinato:

la loro [delle donne] inferiorità organica e psichica le fa considerare dagli uomini come grandi bambini ai quali non si può dir tutto [...] Se, originariamente, le donne avessero avuto altrettanta capacità di sapere quanta gli uomini, avrebbero collaborato con essi e sarebbero loro eguali; ciò non è successo perché esse non avevano tale capacità [...] Ciò che ora si fa impartendo alle donne gl'insegnamenti più alti, aprendo ad esse le professioni più intellettuali, è reazione contro il pregiudizio che le faceva assolutamente incapaci di cultura; esse non ne sono incapaci del tutto, ma molto meno degli uomini.<sup>6</sup>

Neppure possiamo escludere che queste parole scaturiscano da una vis polemica e provocatoria che non era per nulla estranea a De Roberto. Tuttavia, il trattato ci mostra uno stereotipo femminile ben presente tra le pagine de *L'Illusione*: la donna inferiore all'uomo intellettualmente, straordinariamente attratta dalle tentazioni, vanesia e possessiva, talvolta pietosa verso l'uomo, sessualmente algida e costantemente anelante a un amore sentimentale che è solo una miscela di «vanità, curiosità e proprietà».<sup>7</sup> Tanto che, di fronte alla cruda enumerazione degli amanti avuti e alla disincantata analisi dell'amore extraconiugale pronunciata da una conoscente, Teresa ha un rigurgito di conformismo borghese e di disgusto.<sup>8</sup> Solo il sentimento, per la moglie infelice di Duffredi, può giustificare moralmente l'adulterio, un atto aborrito dalla società del tempo, la quale si fondava sulla perfetta specularità tra ordine familiare e ordine sociale, con una chiara distinzione del ruolo maschile da quello femminile. L'aspirazione all'amore-passione perde, perciò, nell'immaginario di Teresa qualsiasi carica eversiva poiché non mette realmente in discussione l'idea del vincolo su cui si regge lo statuto borghese del matrimonio o della famiglia. Alla donna manca il coraggio di liberarsi delle strutture sociali precostituite, anzi desidera sempre esservi accolta, riconosciuta, e per questo soffrirà maggiormente l'isolamento ignominioso in cui sarà confinata nelle ultime battute del romanzo. Ella anela costantemente a legarsi con un nodo nuovo, succedaneo del fallito matrimonio: una relazione extraconiugale all'interno di un altro rapporto ancora più sacro del primo, poiché reso tale dalla fatale corrispondenza affettiva e sensuale, dall'utopia della perfetta unione tra due esseri complementari.

<sup>6</sup> Federico De Roberto, *L'Amore. Fisiologia-Psicologia-Morale*, Sesto Fiorentino (FI), Apice Libri, 2015, pp. 168-169.

<sup>7</sup> Cfr. Ivi, p. 173.

<sup>8</sup> Federico De Roberto, *L'Illusione*, a cura di N. Zago, cit., p. 198.

L'universo femminile, chiuso nell'ambiente claustrofobico delle case e dei salotti, trova nel rapporto con l'uomo, nell'attesa della soddisfazione sentimentale, la più grande metafora di tutte le illusioni costantemente patite e disattese nell'esistenza umana. Lì dove l'uomo può volgersi alla sfera professionale, la donna cerca il proprio riscatto solo nel campo degli affetti, nel rapporto con l'amante o magari con i figli. Così sarà per Teresa, che bramerà la felicità tra le braccia di Arconti o s'illuderà che essa possa giungerle con la maternità. È lo spostamento delle attese sull'altro, sin dall'infanzia, che condanna la donna all'insoddisfazione perenne e all'infelicità, mentre tutto intorno a lei franano dolorosamente le esistenze dei suoi cari. Ed è anche attraverso il corpo che passa per Teresa, soprattutto nell'infanzia e nella prima giovinezza, molta parte della consapevolezza di sé e della conoscenza del mondo: dalle mani gelide della madre morente alle strette aggressive e prepotenti di Niccolino Francia, dalle convulsioni che accompagnarono l'acquisita maturità sessuale all'autolesionismo con cui scaricava sulla propria pelle le frustrazioni quotidiane, dal corpo dolente dopo la prima notte di nozze alle braccia profumate che ella stessa mordeva per sperimentare il piacere che si accompagnava al gesto. Nell'infanzia di Teresa la figura e il corpo della madre hanno un ruolo preponderante; la fragile fisicità di Matilde è per la figlia luogo di accoglienza e contenimento, i suoi abbracci ne leniscono le sofferenze e ne placano le crisi nervose:

Allora la mamma, sedutasi, l'adagiò sulle sue ginocchia, la strinse al seno, la cullò, mormorando parole di conforto, interrotte da carezze e da baci; e a poco a poco la tempesta si sedò, le lacrime cessarono di scorrere, i singhiozzi divennero più rari, si mutarono in grossi sospiri.<sup>9</sup>

Non a caso la prima immagine della protagonista allo specchio è quella della bambina che, nell'atto di riflettersi, imita la madre, poiché la costruzione dell'identità di Teresa si sviluppa inizialmente come processo di riconoscimento nella figura materna e poi come rifiuto del destino che accompagnava quell'ombra mesta. Della madre le resteranno i ricordi della «mano bianca e fredda che usciva fuori dal lenzuolo» e che le fecero baciare per salutarla l'ultima volta, «ma il cuore le si chiuse, perché i baci alla sua mamma li aveva dati sempre in viso».<sup>10</sup> La prematura scomparsa di Matilde marca l'ingresso in scena della morte: la vera protagonista del romanzo. Essa accompagnerà Teresa per tutta la vita, presentandosi a scandire una «esistenza [che] è costellata da lutti reali e simbolici che l'assediano e le bruciano il terreno attorno consegnandola a una definitiva solitudine, a una infelicità senza desideri».<sup>11</sup> La morte abita come fantasia orrorifica l'immaginazione della bambina assai presto, spingendola a rifugiarsi tra le parole delle fiabe raccontate dalla domestica Stefana, come tra le sue braccia, per trovare conforto nel buio della notte. E poi si presenta, concreta, con la perdita delle persone amate: invade l'infanzia ma a prescindere dalla cruda realtà del corpo senza vita. Perché la vista dei lineamenti induriti, del pallore cereo, dello sguardo opaco è vietata a Teresa. La bambina non vedrà la madre morta,

<sup>9</sup> Ivi, p. 16.

<sup>10</sup> Ivi, p. 28.

<sup>11</sup> Rosario Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, p. 81.

per l'impedimento del nonno e della fidata serva, non scorgerà che di sfuggita la sorella Lauretta stesa inerte («intravvide una forma rigida sul letto, una gran macchia, di sangue, e si sentì spingere indietro») bloccata dalla barriera di donne della casa; potrà appena immaginare il corpo disarticolato della suicida Matilde Gerosa, infausto monito alla futura vita coniugale.<sup>12</sup> Solo nelle pagine finali del romanzo la donna si riconcilierà con la presenza ossessiva della morte, rappresasi sul viso inerte di Stefana, colei che dai lutti aveva sempre cercato di proteggerla:

Ora ella non aveva più la paura di una volta in presenza della morte; la miseria della vita non le rendeva più insoffribile il triste spettacolo [...] Come pareva piccolo il cadavere! Pareva quello d'una bambina. Una benda passata sotto il mento e annodata sul capo tratteneva la mascella cascante. Ella restò lungamente a contemplare una mano della morta, la povera scarna mano che le era stata tanto prodiga di carezze.<sup>13</sup>

Finalmente Thanatos ha una sua materialità, che non crea paura né disgusto, che è cara e pietosa come la mano così familiare della domestica. Non vi può essere più fuga né rifugio per Teresa dalla consapevolezza dell'ineluttabilità del dolore, dall'amaro disinganno di ogni promessa di felicità. Anzi, il ritorno a Milazzo le offre la chiara visione del deserto che era divenuta la sua vita:

Per le vie ella non faceva altro che guardarsi intorno, riconoscendo ogni angolo, ogni finestra, tutte le cose; solo le persone le erano estranee. Quanti non c'erano più di quelli che aveva conosciuti! Luigi Accardi era morto; di Manara, il giovane che l'aveva amata fanciulla, in segreto, senza dirglielo mai, nessuno sapeva darle più nuove. Bianca Giuntini, la bella giovinetta che le aveva fatto battere il cuore, era una lamentosa rovina. Al Capo, la moglie del fattore, quella che le aveva narrato tante fiabe, era morta anche lei: morto il fratello del fattore, quello che l'aveva ricondotta a casa, a viva forza, per la via polverosa, il giorno d'un'altra morte indimenticabile!<sup>14</sup>

L'ultimo sussulto dei sensi le è offerto dalla passione che suscita nel ventenne Maurizio Squillace: una infatuazione presto scoperta dalla famiglia del ragazzo che avrà come esito l'inevitabile allontanamento del giovane. Nell'universo derobertiano, occupato così prepotentemente dall'eros, l'unico dominio concesso alla donna è quello della seduzione. Una sovranità, però, effimera che si consuma celermente insieme alla giovinezza. Il parziale e controverso autobiografismo dell'opera, con una Teresa debitrice dei sentimenti dell'antica amante derobertiana quanto dei turbamenti e traumi dello stesso autore, non giova comunque a svincolare la protagonista del romanzo da una visione femminile stereotipata che non riesce ancora, come avverrà nel Novecento, a leggere le età della donna slegandole dai ruoli di amante, moglie, madre imposti dall'immaginario maschile.<sup>15</sup>

Teresa è succube di questo condizionamento che inficia il suo sguardo sul proprio corpo. Con dolorosa consapevolezza indugia sull'inesorabile decadimento finale, distillato negli anni attraverso i piccoli segni che lo specchio le restituisce. Non a caso, nell'osservarsi riflessa, Teresa non si considera nella propria interezza, si

<sup>12</sup> Cfr. De Roberto, *L'Illusione*, cit., pp. 29, 68, 140.

<sup>13</sup> Ivi, p. 423.

<sup>14</sup> Ivi, p. 408.

<sup>15</sup> Cfr. Elizabeth Barry, *The ageing body*, in D. Hillman e U. Maude (a cura di), *The Cambridge Companion to the Body in Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, pp. 132-148.

concentra invece su singoli particolari: i capelli dorati e soffici in giovinezza, poi radi e bianchi nella maturità; il punto vita già sottile, allargato dalla gravidanza; gli occhi cerchiati; il viso non più roseo. De Roberto la descrive notomizzandola, focalizzandosi sul dettaglio, con un gusto feticistico che ci racconta del modo oggettivato in cui egli stesso guardava la bellezza femminile e che presta a Teresa. In alcuni momenti, ad esempio, la giovane si compiace della propria bellezza ma la densità delle metafore convenzionali denuncia pesantemente la fattura maschile della scrittura:

Alla luce delle candele che si struggevano con fiamme lunghe e tremolanti dinanzi agli specchi dello spogliatoio, le rose della sua carnagione si animavano, ella quasi vedeva il sangue giovane e sano fluire attraverso quel marmo vivente; e il seno sbocciava, fiore carnale, dall'anfora serica del busto; e tra le chiome correivano aurei fulgori, e da tutta la persona esalava, incenso sottilissimo, un profumo così inebbricante, che ella appressava la bocca all'alto del braccio, dove finiva il guanto, addentava la polpa morbida e soave.<sup>16</sup>

Nella stessa pagina, poi, quel fisico esposto diviene *memento mori*: improvvisamente la donna fa cadere le braccia lungo i fianchi, «si vedeva morta, vestita di quello stesso abito bianco col quale voleva esser composta nella bara; e un brivido le passava per tutti i nervi all'idea che i becchini, che le mani orribili dei becchini avrebbero toccato il suo corpo». Il suo corpo, tempio delle promesse di felicità della giovinezza, non doveva essere profanato da estranei, privi di cura e di amore, che l'avrebbero manipolata come un oggetto: perfetta metafora di una esistenza non indirizzata da lei ma vissuta passivamente nella sospensione trepidante di un evento risolutivo. Teresa è una donna divisa tra un passato di fantasie di futura felicità e un presente di disincanti e solitudini (quelli della figlia abbandonata dal padre, dell'orfana di madre, della sorella superstite, della moglie non amata di Duffredi, dell'amante inquieta di Arconti) che gradualmente lasciano tracce sulla carne. Se la donna cerca continuamente il proprio riscatto dall'infelicità, la sua pelle le racconta che il tempo della gratificazione è ormai trascorso; come avvenne dopo il parto, quando «le rose della salute le rifiorirono in viso; ma il suo corpo si era sformato, aveva preso pieghe indelebili. Un sottile senso di tristezza la invase; ripensò al suo passato di fanciulla come a quello di una morta».<sup>17</sup>

Il corpo femminile della protagonista porta, insomma, su di sé le tracce della contraddittoria mano maschile che l'ha generato. Nello specchio trovano riflesso, a un tempo, lo sguardo oggettivante e bramoso della concupiscenza e quello più intimo e autobiografico del disinganno, che Teresa assume su di sé ma che furono *in primis* di De Roberto.

<sup>16</sup> F. De Roberto, *L'Illusione*, cit., pp. 161-162.

<sup>17</sup> Ivi, p. 189.

Francesca Favaro

## Anna Maria Ortese e la sua «favola antica» Anime della primavera, in un dittico napoletano

... da luoghi dove gli uomini  
s'identificano spesso con le pietre,  
le montagne, i fiori...

(*Tutti nemici della natura*, in *Le Piccole Persone*, p. 92)

### 1. Introduzione: sentire, nei colori

Anna Maria Ortese (1914-1998) è senza dubbio fra le massime scrittrici sentimentali del nostro Novecento. Lo è nel senso più nobile e completo della parola, intesa senza parzialità di prospettive o banalizzazioni. Il sentimento, infatti, non corrisponde al sentimentalismo, e le pagine di Anna Maria sinceramente nascono e sono intrise da una solidale empatia verso le creature della terra (fra le quali l'uomo, si ricordi, non riveste alcuna posizione privilegiata, non occupa il vertice di una presunta e presuntuosa gerarchia).<sup>1</sup> Tale vicinanza agli esseri viventi, alla loro pena o alla loro (ben più ardua e rara) felicità, scaturisce da un'istintiva, connaturata percezione della sostanza di mistero affiorante oltre il velo delle parvenze, da un'intuizione folgorante della forza indicibile della vita,<sup>2</sup> estasiante e tragica al contempo.

Come Anna Maria stessa di frequente afferma, esprimere attraverso la parola scritta lo sgomento, accecante o tenebroso, provocato dal semplice fatto di trovarsi nel mondo,<sup>3</sup> significa almeno in parte placare la febbre dell'angoscia, illimpidire il

---

<sup>1</sup> Il delirio antropocentrico che nel corso del tempo (e con vertiginosa accelerazione negli ultimi due secoli), ha via via allontanato la specie umana dalle altre, rendendola un'estranea in grembo alla Natura e dunque immemore della propria origine, è il tema che attraversa le pagine ortesiane, composte dal 1940 sino al 1997 e ora raccolte nel volume *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di Angela Borghesi, Milano, Adelphi, 2016. Nel pezzo d'apertura della parte prima, *La coscienza profonda*, Anna Maria Ortese unisce indissolubilmente la consapevolezza di tale drammatica, sopravvenuta distanza alla necessità, o anche alla sola possibilità, di scrivere: infatti la Natura, «con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza, ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggianti, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. E senza questa memoria di una ferita ormai indimostrabile, di questo lutto in sogno, esodo e frontiera perduta, forse non si può “scrivere”. Perché scrivere, quando non si giochi, è proprio questo: cercare ciò che manca, dappertutto – bussare a tutte le porte – raccogliere tutte le voci di un evento che ci ha lasciati» (*Ma anche una stella per me è «natura»*, pp. 15-17; sulla storia redazionale e filologica del breve scritto si veda ivi, pp. 219-220).

<sup>2</sup> Secondo Anna Maria Ortese, mai l'uomo riuscirà a penetrare il mistero, poiché «tutte le cose, nel mondo e fuori, sono di materia celeste, e la loro natura, e il loro senso – tranne una folgorante dolcezza – sono insondabili» (*Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 58-59). Di questo volume, un autentico capolavoro che racchiude scritti vari, anche in forma di intervista, propone una presentazione generale Aurelio Benevento: “*Corpo celeste*”: *il piccolo libro testamento di Anna Maria Ortese*, in «Otto/Novecento», 2008, 3, pp. 123-128.

<sup>3</sup> «Dei visionari e dei sognatori sono propri lo stupore, l'ammirazione, la capacità di sorprendersi e di porsi domande [...]. Stupore e ammirazione sempre commisti a pena, paura, terrore. E dei visionari è propria la vertigine: ebbrezza e stordimento insieme, gioia unita a tristezza, eccesso a mancanza» (Angela Borghesi, *Dio nelle ciliege*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 241-271, p. 258).

pensiero, consentire il respiro.<sup>4</sup> Significa anche obliare se stessi, sfuggire alla possessione del proprio sentimento individuale mentre lo si ritrae, riflesso e incarnato nella forma dei personaggi, attraverso il filtro narrativo. Quest'oblio da sé, da una consapevolezza delle cose tanto intensa da riuscire talora paralizzante, si traduce dunque in un altro e diverso modo di ricordare (e di far ricordare) i nodi di luce e d'ombra cui si legano i fili della vita.

Autrice, a giudizio di Pietro Citati, ora luminosissima ora sommamente cupa, capace di introdurre entro «abissi di tenebra e di eterea letizia»,<sup>5</sup> Anna Maria Ortese non si limita a rivestire la sua prosa di colori come se fossero una patina esterna, un superficiale avvolgimento, bensì fa del colore una declinazione del sentimento, posto nel cuore delle parole. Sembra, anzi, che le parole nascano dal grembo di un colore creaturale e materno (e del resto, scrivere è una sorta di generazione).

Cogliere i colori, comprenderli, corrisponde a cogliere e a comprendere l'anima dei luoghi, l'essenza dei sentimenti – fatti gradazione cromatica – che li permeano. Eloquente della molteplice, sinestetica facoltà percettiva di Anna Maria Ortese risulta la memorabile pagina riservata, nella sezione iniziale di *Corpo celeste*, alle luci d'Italia, le cui sfumature culminano nell'azzurro «umano» che s'incurva sopra Napoli:

Nelle città, da Firenze in su, la luce è un po' filtrata, come nelle cattedrali, fino ai rosafumo, ai grigi abituali del Nord, a certi azzurrini della pianura lombarda, o verdirosa di Venezia. Da Roma in giù, fino a Palermo – con la parentesi di qualche zona industriale – di solito è azzurro. Ecco cosa ricordo: l'azzurro. E certi giardini che a volte sono parte – o lo erano – di una città, come Napoli, Palermo, Roma. Azzurro quasi irreale a Palermo, di purezza umana – per quanto ne ricordo – a Napoli, intenso fino a sfiorare il buio, ma lucido come smalto, a Roma. Di queste città ricordo lo smalto del cielo.<sup>6</sup>

E i colori di Napoli – del suo cielo, delle sue stagioni, dei suoi alberi – si affermano quali elementi indispensabili per la rappresentazione della città in due scritti ortesiani che, sebbene lontani per genere ed epoca di stesura – il primo, un articolo, venne dato alle stampe nel 1939; del secondo, un racconto che prelude al *Cardillo addolorato*,<sup>7</sup> si conosce il *terminus ante quem*, il 1980 – sono accomunati dallo scenario primaverile. Si tratta, come si vedrà, di due diverse primavere, considerate non solo attraverso lo sguardo fisico, ma soprattutto attraverso la visione interiore, in cui la memoria letteraria gradualmente diviene pensiero nuovo, creazione nuova.

<sup>4</sup> Cfr. *Corpo celeste*, cit., pp. 66-68. Sulla facoltà curatrice e salvifica della scrittura, nell'interpretazione ortesiana, si rimanda inoltre al primo capitolo del volume di Francesca Favaro "Una scrittura celeste": avvicinamenti ad Anna Maria Ortese, Pescara, Edizioni Tracce, 2014, pp. 7-16 (il capitolo è intitolato "Una scrittura celeste": alcune considerazioni sull'idea del sacro in Anna Maria Ortese).

<sup>5</sup> *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento* Milano, 2008, p. 361.

<sup>6</sup> *Corpo celeste*, cit., pp. 96-97. Una simile, carnale e corposa umanità viene attribuita ad alcuni splendidi fiori, contemplati da Anna Maria Ortese lungo le vie di Roma, i cui petali possedevano una tenerezza particolare, tanto «da sembrare pelle umana, di donna o bambino» (*Vertigine e venerazione*, in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 87-91, p. 87).

<sup>7</sup> Il romanzo, ambientato nella Napoli del Settecento, è il frutto incantevole, fiabesco e inquietante, della rinata ispirazione della scrittrice, negli ultimi anni della sua vita; venne pubblicato nel 1993 sempre per Adelphi.

## 2. Morire da poeti, a Napoli: l'autentica, imperitura primavera di Leopardi

In un rapido passo dell'ultima sezione del *Mare non bagna Napoli*, il cui titolo, *Il silenzio della ragione*, richiama l'inerzia intellettuale della città,<sup>8</sup> Anna Maria Ortese accenna alla zona di Mergellina, dove iniziano «quelle alte pareti di tufo giallo, alte come il più alto dei cieli, dove si annidano le tombe di Leopardi e Virgilio».<sup>9</sup>

Il poeta di Recanati condivise infatti con il cantore della gesta d'Enea il luogo della sepoltura:<sup>10</sup> dopo la sua morte, avvenuta nella sua ultima residenza napoletana, l'appartamento di Vico Pero, il 14 giugno 1837, l'amico Antonio Ranieri riuscì a evitare che il suo corpo fosse gettato nel cimitero riservato alle vittime dell'epidemia di colera che imperversava nella città, e lo fece tumulare in una piccola chiesa vicino a Pozzuoli. Sette anni dopo, «dalla stanza sotterranea i resti del poeta venivano trasportati, per la premura di Ranieri, nel vestibolo della chiesa, sotto una lapide, scolpita secondo un disegno dell'architetto Michele Ruggiero».<sup>11</sup>

Allo scopo di meglio conservare i resti mortali di Leopardi, nel 1939 essi vennero trasferiti nel parco Virgiliano. Ed è in prossimità di tale evento che Anna Maria

---

<sup>8</sup> È nota la reazione violenta che le osservazioni formulate nel *Mare non bagna Napoli* scatenarono nei rappresentanti del mondo culturale cittadino: esse vennero accolte alla stregua di uno sfregio, di un'offesa inferta da un'ospite ingrata a coloro che l'avevano accolta. Al contrario, per Anna Maria quelle pagine attraversate da una lucida febbre, nella denuncia del torpore e dell'acquiescenza al male responsabili di soffocare lentamente Napoli, equivalevano a un atto d'amore verso la città. Nella prefazione alla ristampa adelphiana del libro (1994), edito per la prima volta nel 1953, l'autrice ne commenta la genesi, ammettendo di aver proiettato su Napoli l'angosciante senso di estraneità da lei avvertito dopo la guerra, di aver attribuito alla città la propria nevrosi; si trattava dunque non di una condanna, né di una critica fine a se stessa, bensì di un grido d'aiuto e di rivolta al contempo. Nonostante la buona fede di Anna Maria, la prosa incandescente, allucinata e deformante che caratterizza i *reportages* (tutt'altro che freddamente referenziali) da cui è costituita la seconda parte del volume, arrecò a coloro che erano prima stati suoi amici e compagni di un'avventura culturale condivisa una ferita insanabile e costrinse la scrittrice all'abbandono della città in cui, durante la sua esistenza errabonda, aveva lungamente soggiornato, sia prima sia dopo il secondo conflitto mondiale. Sul gruppo di scrittori frequentati dalla scrittrice, prima di tale dissidio, e sulla loro raffigurazione della città partenopea, si veda il contributo di Silvia Zangrandi, *Narrare Napoli, anni Cinquanta: Domenico Rea, Anna Maria Ortese, Raffaele La Capria, Erri De Luca*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 159-172. Sulla struttura ibrida del *Mare non bagna Napoli*, che si apre con due racconti e si sposta gradualmente verso il *reportage*, cfr. Luca Clerici, «*Il Mare non bagna Napoli*», in *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 222-278; Andrea Baldi, *Storie di ordinaria agonia: i racconti napoletani di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 55-84 e *Infelicità senza desideri: Il mare non bagna Napoli di Anna Maria Ortese*, in «Italice», 2000, 1, pp. 81-104; Cosetta Seno Reed, *Anna Maria Ortese: Un paio di occhiali e Interno familiare. Due diversi tipi di estraniamento*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», 2002, 2, pp. 131-142.

<sup>9</sup> Si cita dall'edizione Adelphi del 1998<sup>4</sup>, p. 105. La descrizione dei dintorni napoletani si trova nel paragrafo iniziale del capitolo *Il silenzio della ragione: La sera scende sulle colline*. La menzione delle tombe di Virgilio e Leopardi, autori con cui la sensibilità ortesiana è in profonda consonanza, non riesce tuttavia ad addolcire la rappresentazione generale della zona; infatti, nonostante la poesia, che fu incarnata da due uomini lontani nel tempo ma parimenti grandi, paia raggomitolarsi nel riposo sulle pendici delle colline, non è sufficiente a fugare la tetraggine aleggiante sui dintorni, meritevoli di essere associati, per squallore, agli Inferi pagani.

<sup>10</sup> «Tenet nunc Parthenope» ('ora mi tiene con sé Partenope') afferma l'epitaffio virgiliano, dopo aver ricordato la nascita a Mantova e il lungo periodo trascorso nel sud d'Italia, e prima di indicare, in *climax* ascendente, *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide*: «cecini pascua, rura, duces». La tradizione riferisce che Virgilio, di ritorno da un viaggio compiuto in Grecia alla ricerca di materiale documentario per l'*Eneide*, si spense a Brindisi e che il suo corpo, traslato a Napoli, venne seppellito sulla via di Pozzuoli. Ora, nel Parco Virgiliano, all'ingresso della Grotta di Posillipo, si innalza il monumento ritenuto tomba di Virgilio a partire dal XIV secolo: si tratta di una realizzazione architettonica d'età augustea, il cui basamento quadrato è sormontato da un tamburo cilindrico.

<sup>11</sup> Rolando Damiani, *All'apparir del vero. Vita di Giacomo Leopardi*, Milano, Mondadori, 1998, capitolo *Lo stupore per una morte desiderata*, pp. 485-491, p. 490.

compose il pezzo in cui descrive la propria visita, colma di devozione,<sup>12</sup> alla tomba del poeta.

Secondo le ricostruzioni dei biografi, il giorno in cui Leopardi chiuse per sempre i suoi occhi chiari (occhi celesti)<sup>13</sup> era un giorno terso di primavera; ed è in una giornata analoga, nell'immersione di colori simili, che la venticinquenne Anna Maria inizia il suo cammino. Sembra anzi che a chiamarla, picchiando nel suo cuore – leggera, ma ineludibile – con dita di verde, sia la stagione stessa, e che le singole dita si allarghino poi in forma di mani – e le mani sono l'azzurro e gli alberi (dunque il verde, di nuovo) – a confortare l'animo:

La primavera batte con dita verdi sui vetri tiepidi, azzurrini, e pare additi senza parola qualche nuova strada. Allora si deve uscire, e si va volentieri, cercando, con l'aria, il vento di qualche immagine. Un po' d'azzurro, due alberi, sono simili a mani che ti consolino.

Così ho pensato di andare verso la Grotta, in fondo alla quale, in un paese di luce, dorme da cento anni il giovane favoloso.<sup>14</sup>

L'inizio della descrizione, nell'illustrare l'intento maturato da Anna Maria grazie all'esplicito suggerimento dei colori primaverili, presenta un andamento quasi favolistico (imposto, fra l'altro, anche a livello meramente fonico, dall'epiteto con il quale la scrittrice definisce il poeta); e quello di Leopardi, depresso, alla fine di una grotta, là dove si schiude una sorta di regno luminoso, non sembra dunque altro se non un momentaneo riposo.

Costa fatica, ad Anna Maria, percorrere la Grotta, che è lunga e buia: le sembra di non riuscire mai a giungere al «paese di luce» (ossia a Leopardi). Infine, tuttavia, la Grotta viene lasciata dietro di sé e

Laggiù c'è il paese, e, nel sole, solitaria, quella tomba.<sup>15</sup>

La vista del sepolcro costituisce però una delusione:

Ecco una piazza con piccoli alberi. Vedo una croce. Una facciata che finisce a triangolo. Una loggetta che cammina verso oriente. Affretto il passo, come spinta da cento mani, torbida, inquieta e “la vedo”. L'impressione non è buona. Si voleva trovare un tumulo verde; sarebbe piaciuto inchinarsi smarriti davanti a un rilievo di terra sperduto e quasi senza nome, cui solo facessero corona l'aria azzurra e le nubi. Questa era tomba da poeta. Invece è molto diverso. Un gran marmo incastrato

<sup>12</sup> Così forte è l'umiltà da cui è animata, che Anna Maria, preda di un oscuro disagio, giunge infine a identificarlo nel rincrescimento di sentire palpitare entro di sé la vita ormai spenta nel grande poeta.

<sup>13</sup> Nel ritratto in forma di parole che riservò all'amico scomparso, Ranieri attribuì la stessa sfumatura delle sue iridi (che definisce «cilestre») al delicatissimo sorriso, detto, in una trasposizione metaforica del significato, «ineffabile e quasi celeste» (Rolando Damiani, *All'apparire del vero*, cit., p. 491).

<sup>14</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, in *Da Moby Dick all'Orsa Bianca. Scritti sulla letteratura e sull'arte*, a cura di Monica Farnetti, Milano, Adelphi, 2011, pp. 11-19, p. 11.

Originariamente, il pezzo era apparso presso la «Gazzetta di Venezia», 14 febbraio 1939, p. 3. Si vedano, in merito al volume adelphiano, che riunisce pezzi giornalistici redatti dal 1939 sino al 1994, il saggio conclusivo di Monica Farnetti, *Una «uncommon reader»*. *Gli scritti letterari di Anna Maria Ortese*, ivi, pp. 157-177 e l'analisi di Caterina Falotico Vitelli, *Le annessioni “critiche” di Anna Maria Ortese*, in «Forum Italicum», 2012, 1, pp. 193-200.

<sup>15</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 13.



nel muro, e recante le parole di una lunga e minuziosa epigrafe, ci dice che qui riposa Giacomo Leopardi. Nasce in me un sentimento che non mi è possibile riconoscere, e dopo un poco io m'allontano di fretta da questo marmo, prendo per una via laterale.<sup>16</sup>

La reazione della scrittrice, che sente affievolirsi, se non spegnersi, ogni commozione di fronte alla ridondante impersonalità del marmo che omaggia il genio di Recanati, deriva dalla percezione di un autentico tradimento: il monumento funebre non rispecchia l'animo di colui che ospita, che avrebbe al contrario meritato di riposare tra cielo ed erba, ossia nell'azzurro e nel verde. Ben più delle lapidi e delle sculture segnate da iscrizioni celebrative, è la natura la tomba – e la vera celebrazione – di un poeta, perché il poeta, in misura superiore agli altri uomini, è figlio della natura, e, quanto più è grande, tanto più possiede la divina, celeste naturalezza della quale Leopardi tratta nello *Zibaldone* – e per la quale l'*ornatus* elaborato dall'uomo costituisce solo un appesantimento e uno sfregio.

Nello scrivere queste righe, Anna Maria Ortese rivela la sintonia che la lega a Leopardi: vari, sono gli aspetti di tale vicinanza.

Il primo di essi riconduce a un episodio della biografia leopardiana. Quando, ventiquattrenne, il giovane riuscì infine ad allontanarsi da casa per recarsi a Roma, ospite degli zii Antici, nel generale fastidio suscitato in lui dalla città, culturalmente arretrata e assorta in mondane frivolezze, una parentesi di emozione sincera si aprì grazie alla visita alla tomba di Tasso: Leopardi, che si commosse fino alle lacrime proprio per la semplicità del sepolcro, quasi assorbito dal paesaggio circostante,<sup>17</sup> dimostrò dunque di nutrire, sui luoghi da riservare all'estremo riposo dei poeti, un'idea simile a quella ortesiana.

Il secondo aspetto è schiettamente letterario. Proprio poiché considera con sconcerto, sino a restarne turbata, il monumento funebre riservato a Leopardi, Anna Maria Ortese manifesta la sua comprensione della poesia e della poetica del Recanatese: pretendere, per lui che fu sommo dei poeti, l'aria, le velature del cielo e una coperta d'erba come tumulo significa infatti non solo aver introiettato la concezione poetica del «vago» e dell'«indefinito» da cui nasce l'incanto musicale degli idilli – la concretezza opulenta del marmo si discioglie, nel desiderio ortesiano, in una tomba di freschezza e di luce – ma anche averne interpretato la profondità, estendendola oltre l'ambito squisitamente lessicale. Con modestia, auspicando di poter rivolgere il proprio saluto a Leopardi inginocchiata presso un tumulo erboso, Anna Maria Ortese risulta così, a tutti gli effetti, una fine (e singolare) interprete del poeta.

In un subitaneo moto di protesta contro ciò che le pare un clamoroso fraintendimento, Anna Maria sente il bisogno di allontanarsi dal monumento funebre e dalle sue superflue proclamazioni. Riprende la strada e insegue ombre fantasticanti, sprofonda nelle visioni: dapprima, la strada inondata da fiotti di luce «delicata e fantastica»<sup>18</sup> si trasfigura ai suoi occhi interiori nello snodarsi del Canal Grande veneziano, perpetuamente percorso da sogni di colore; poi, favorita dalla luminosità, nella mente

<sup>16</sup> Ivi, p. 14.

<sup>17</sup> Il giovane Giacomo riferisce della sua visita al sepolcro di Tasso in una lettera con data 20 febbraio 1823.

<sup>18</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 15.

della scrittrice emerge la figura di un adolescente, proteso ad ascoltare, dal terrazzo della casa paterna, il canto leggero di una fanciulla.

Infine, nella fantasia della Ortese, il giovane si unisce a lei (proprio a lei, Anna Maria) e a un gruppo di giovinetti. Percorrono un sentiero fiorito. Ed egli le appare

come stanco e pallido, ma pieno di umanità il suo sorriso. E talora, si volgeva a guardare indietro.

*Silvia, rimembri ancora...*

Mi vengono a mente le sue parole, passano come uccelli in un cielo deserto, tutte, tutte le sue parole di luce [...]; quelle immagini della Natura che dappertutto s'incontrano, specchiano, confondono; e tra fiorire di boschi e apparire di ninfe e raggi di luna e cantar melodioso d'uccelli, quelle sue riflessioni disperate, che pare imitano talora il basso cupo delle acque o la tristezza delle gocce lunari.<sup>19</sup>

Le parole che Anna Maria riserva a Leopardi, nel suo vagheggiamento fantasticante, sembrano indirettamente rispondere al lamento sulla scomparsa del divino dalla Natura formulato dal poeta nella canzone *Alla primavera o delle favole antiche*. Il mondo non appare spoglio di vita, alla scrittrice. Vive – e in esso vive dunque la primavera, l'antica, edenica primavera – grazie alle «parole di luce» che Leopardi seppe concepire. Nessuno al pari di lui, nonostante la sua acutissima consapevolezza del dolore universale – o, forse, proprio in virtù di tale consapevolezza<sup>20</sup> – fu immerso nel mondo circostante:

se non c'era un simile che per statura potesse dirglisi amico, in compenso tutta la Natura, i monti, gli spazi interminati, le stelle, i fiori, i colori del giorno e le ombre della notte, gli era intima, e si svegliava commossa alle sue apostrofi ardenti, lo fissava con invisibili occhi colmi d'amore. Vedeva e non vedeva. Era un gigante, ma era l'uomo. Soffriva come un dio tutto ciò di cui noi non conosciamo se non un riflesso [...].<sup>21</sup>

Nell'attribuire a Leopardi l'identità di un dio – un dio pagano – abbandonato alle forme di un mondo che al resto degli uomini riesce opaco e indecifrabile, Anna Maria Ortese gli riconosce la grandezza cui massimamente egli, durante la sua vita terrena, aveva aspirato: la grandezza di un antico, di un greco, capace ancora di assecondare il flusso vitale, illusorio e lacerante e sublime. La primavera non smette di tornare, qui, sulla terra, grazie al canto di Leopardi. E – sembra di poter concludere – non hanno smesso di vivere le fanciulle, Silvia e Nerina, evocate rispettivamente in *A Silvia* e nelle *Ricordanze*.<sup>22</sup> Entrambe portano infatti un nome che richiama il bosco: la prima

<sup>19</sup> Ivi, p. 16.

<sup>20</sup> Attraverso il suo «patimento inumano [...] le cose e la natura di esse rifulsero nel loro arcano, inafferrabile splendore»; «Il suo dolore, come un fuoco, distrusse, come una luce ricreò tutto» (ivi, p. 17).

<sup>21</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>22</sup> Secondo Anna Maria Ortese, nei due grandi canti pisano-recanatesi a cantare non è voce d'uomo, bensì sono la Poesia stessa, l'Anima di tutti gli uomini (ivi, p. 18).

dal latino *silva*, la seconda dal latino *nemus, nemoris* (Nerina è contrazione di Nemorina). Il medesimo poeta che piange il declinare e lo svanire delle «favole antiche», primavera dell'esistenza, in cui tutto era senziente e parlante – il fiore, l'albero, la sorgente – fa quindi vivere per sempre, grazie a versi immortali, l'idea poetica suggerita dalla giovinezza terrena. Teresa Fattorini morì precocemente, stroncata da una malattia crudele. Ma Silvia, nella quale Teresa viene trasfigurata da un canto la cui bellezza travalica e sublima il dramma del pensiero, vivrà per sempre. E in lei, nel suo nome, continua a vivere il bosco di una stagione lontana, ma non perduta.

Ed è quando, dentro di sé, ha ricomposto questa favola antica, che Anna Maria può ritornare sui suoi passi e contemplare serenamente il sepolcro di Leopardi. Ormai, non avverte alcun dissidio, e bello le appare il riposo del poeta: oltre le lastre di marmo, infatti, si stende il caldo, azzurro cielo mediterraneo ed ella sente la meraviglia<sup>23</sup> e la pena infinita della primavera:

ora ritorno, Poeta, pian piano. Guardo il tuo marmo con gli occhi tuoi, mi meraviglio e dolgo della primavera con l'anima tua.  
Da questi gradini, la primavera si stende intorno a me, come una sinfonia, come nei Tuoi canti. Vedo rami verdi, sassi bianchi di sole, odo la voce della gente che passa, e in un suo pensiero sorride. Là oltre sono pendii di colline, o forse nubi. La Vita che tu hai avuto, che ora Ti ha lasciato, e Tu puoi riposare.<sup>24</sup>

### 3. Tutto, in una rosa

Alla favola antica, sempre nuova a ogni suo presentarsi, costituita dalla primavera, Anna Maria Ortese riserva un racconto lungo, *Mistero doloroso*,<sup>25</sup> il cui titolo sembra capovolgere a chiasmo il titolo del libro d'esordio, la raccolta *Angelici dolori*, edita nel 1937 e in qualche modo vicina per impronta stilistica al «realismo magico» di Bontempelli. Accomunato al *Cardillo addolorato* – del quale, in realtà, costituisce il germe – dall'ambientazione in una Napoli luminosamente settecentesca e da qualche tratto dei personaggi,<sup>26</sup> *Mistero doloroso* si svolge in primavera, e dei colori della primavera è intriso. La primavera, inoltre, è il mistero nel più vasto mistero dichiarato dal titolo: emblematicamente rappresentata dalla squisitezza di una rosa, essa resta

<sup>23</sup> La parola 'meraviglia' risulta qui doppia, anfibologica: indica infatti sia la luminosità e bellezza della primavera, sia lo stupore con cui gli uomini vi si accostano. Come si è detto, la capacità di provare meraviglia, per quanto sgomentevole (ciò che in latino si dice *stupor*: ossia la folgorante consapevolezza di assistere a una manifestazione del divino) è condizione indispensabile a che si scriva. In conclusione del breve saggio *Tutti nemici della natura* (in *Le Piccole Persone*, cit., pp. 92-96), Anna Maria Ortese sostiene infatti che «vi è della grandezza, nella meraviglia, il senso di una favola, la possibilità di una storia» (p. 96).

<sup>24</sup> *Pellegrinaggio alla tomba di Leopardi nell'imminenza della traslazione dei resti gloriosi*, cit., p. 19.

<sup>25</sup> Sulla datazione, incerta ma verosimilmente da collocare fra il 1971 e il 1980, e sul rinvenimento delle carte manoscritte contenenti il racconto, cfr. il saggio di Monica Farnetti *Era il maggio odoroso*, in Anna Maria Ortese, *Mistero doloroso*, Milano, Adelphi, 2010, pp. 101-114, pp. 107-109.

<sup>26</sup> Si veda, per l'esame di queste anticipatorie corrispondenze, ivi, pp. 109-112.

indicibile... come lo è il nodo che serra insieme, lungo i giorni delle creature, amore e pena.

La letteratura – di ogni tempo e di ogni tradizione, in poesia o in prosa... – ha tentato (e insiste nel tentare) di avvicinarsi al segreto di una rosa. Non fa altro, però, che sfogliare i petali di una bellezza inesauribile, di significati inattingibili, attribuendo al fiore valori simbolici – ora mondani (la passione, la giovinezza...) ora religiosi (la purezza, la fede) – necessariamente parziali. Del resto, il fiore che al contempo rappresenta l'amore carnale e l'amore celeste, facendo sorgere dai medesimi petali due visioni incompatibili, non può sciogliere facilmente l'intreccio della sua enigmaticità:<sup>27</sup> la abbandona, piuttosto, all'aria, insieme al suo profumo, e ciascuno ne resta segnato, a proprio modo.

In *Mistero doloroso*, però, Anna Maria non mostra di voler interpretare la primavera, attraverso le sue rose. Semplicemente, le fa vivere, in vari momenti e situazioni. In tal modo, senza velature di simbolismi, le rose – e la primavera di cui esse sono il sorriso e il pianto – risultano massimamente vere e al contempo poetiche: solo dei poeti può essere la suprema naturalezza che consente alle parole di germogliare come fiori,<sup>28</sup> anche mentre *dicono* i fiori.

Le rose si snodano lungo la trama, ora punteggiandone di porpora l'ordito, ora traboccandone. E, nello schiudere la loro fioritura – una primavera narrativa, oltre che stagionale – serpeggiando di pagina in pagina, le rose mostrano le diverse inclinazioni della loro ricca anima.

Quasi all'inizio del racconto, ad esempio, sono consolatrici; colui al quale donano sollievo è il padre della protagonista Floridia, il nobile scultore De Gourriex. Dopo anni trascorsi preda del delirio a causa della perdita di un figlioletto, il bellissimo Roberto, De Gourriex, rinsavito, divenuto padre di una bimba e tornato alla sua attività, si ammala gravemente. Ormai prossimo alla morte, chiama accanto a sé la moglie Ferrantina (cui lo aveva legato un'infatuazione tanto ardente quanto rapida a svanire, nell'emergere di un'insanabile incompatibilità di carattere) e si congeda da lei nella cornice di una primavera tripudiante di rose, che la scrittrice pare voler comprimere nella parentetica solo per sottolinearne l'effervescenza, desiderosa di uscire fuori dai limiti dei giardini così come dai limiti della punteggiatura:

(si era in primavera, e la misera casa di Posillipo, dai muri intonacati di rosa, e tutta fiorita di rose rosse,<sup>29</sup> sembrava un luogo di gioia) [...].<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Si arrende, di fronte a questo mistero, Giorgio Caproni: «Buttate pure via / ogni opera in versi o in prosa. / Nessuno è mai riuscito a dire / cos'è, nella sua essenza, una rosa» (*Concessione*, in *Res amissa*). Si cita dal volume *Elogio della rosa. Da Archiloco ai poeti d'oggi*, a cura di Carla Poma, introduzione di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2002, p. 155.

<sup>28</sup> Scrive Cristina Campo che noi non assaporiamo mai il sapore più intenso «nelle parole rare o in quelle del costume [...] ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori. Parole-corolle, scandite dalle loro vocali e consonanti come da petali e nervature» (*Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 2004<sup>6</sup>, p. 145. La citazione è tratta dal saggio *Parco dei cervi*, pp. 143-163).

<sup>29</sup> Come sempre accade nella scrittura di Anna Maria Ortese, la creazione narrativa trasfigura i dettagli dell'autobiografia da cui attinge. Le rose rosse che sorridono sui muri della casa di Posillipo ricordano i fiori che rallegrano costantemente le case del Mezzogiorno d'Italia, dalle più umili alle più splendide: non manca mai, alla finestra, una piccola pianta, «rosa o garofano, geranio o gelsomino, e, se non altro, almeno l'arguto e casalingo

Il colore acceso delle rose non solo contribuisce a tramutare la modesta dimora in un ambiente festoso, ma, come un balsamo risanatore perché stordente di bellezza, tempera l'insofferenza dell'uomo alla risposta che la moglie dà alle sue parole d'addio – una risposta pia, improntata all'ossequio ai dettami della religione cristiana, ma a lui totalmente estranea –; anzi

anche la sciocchezza di Ferrantina fu come il profumo delle rose rosse che ornavano quel mattino la finestrella; e provò [...] un senso di conforto.<sup>31</sup>

Si spegne, De Gourriex, immerso nelle rose. Cosa vi abbia visto, Anna Maria Ortese non dice.

Si mise a guardare le rose, e a sognare delle statue nuove, o forse nulla. Due giorni dopo, assai sorridente, morì.<sup>32</sup>

Ma la più autentica rosa di *Mistero doloroso* è la protagonista, cui Anna Maria Ortese dà un nome che è un destino:<sup>33</sup> la fanciulla, poco più che una bambina, si chiama infatti Florida, detta Flori<sup>34</sup> (e, nell'abbreviazione popolareggiante, si avverte una nota che squilla, una sorta di trillo). Floreale per l'onomastica, la piccola si rivela in generale figlia della natura stessa, piuttosto che di un grembo di donna: sottile come un filo d'erba o un raggio di luce, si volge agli esseri umani e ne sente la presenza nello stesso modo in cui avverte l'ombra e il sole, la gioia e il dolore:

emanava uno splendore serico verde, quasi lunare<sup>35</sup> [...]. Nulla la stupiva e tutto la incantava. Non si può dire che fosse buona: era qualcosa di più, era come se vivesse su questa terra solo per scommessa o per scherzo.

Era così fremente di gioia davanti alle più piccole cose, così partecipe di non so che segreto con gli esseri vegetali e naturali, che bastava un soffio di vento che entrasse nel tugurio, o l'odore di un po' di cedrina, a renderla tutta frastornata, come se avesse avuto misteriose visioni. Purtroppo, anche tremende.

[...]

Era ancora una fanciullina, adolescente, ma una penosa profondità e dolcezza già camminava come una linfa in tutte le sue membra. A volte le sembrava [...] di non avere quasi peso, di essere vuota e azzurra come l'aria. Altre volte, anche un petalo

rosmarino, la ruta o il basilico» (*Tutti nemici della natura*, in *Le Piccole Persone*, cit., p. 93).

<sup>30</sup> *Mistero doloroso*, cit., p. 17.

<sup>31</sup> Ivi, p. 18.

<sup>32</sup> Ivi, p. 19.

<sup>33</sup> Lo stesso vale per la madre Ferrantina, il cui nome esprime la singolare rigidità di un'indole chiusa nel riserbo e restia agli slanci dell'affetto.

<sup>34</sup> Possiede dunque un nome che la lega alla natura come Silvia e Nerina. Sull'influsso leopardiano nel racconto della Ortese, si rimanda a Monica Farnetti, *Era il maggio odoroso*, cit., pp. 103-105.

<sup>35</sup> La luna, che in *Mistero doloroso* intride della sua luminescenza tenue e stregante il volto di Florida, è elemento costante dei paesaggi – narrativi e poetici – tratteggiati dalla penna ortesiana (e anche tale predilezione unisce la scrittrice a Leopardi); cfr., a riguardo, i saggi di Luigi Fontanella, *Sulla poesia giovanile di Anna Maria Ortese*, in «Narrativa», 2003, 24, pp. 123-128 e di Silvia Zangrandi, *La luna c(Ortese). Lune e lumi in alcuni scritti di Anna Maria Ortese*, in «Sinestesie», 2015, 13, pp. 375-387.

di geranio che per caso le cadeva sulla mano da un vaso fiorito, le faceva dolere tutta la mano.<sup>36</sup>

Non appare dunque sorprendente che a questa bimba innocente e bella di un'innocenza e di una bellezza in qualche modo primordiali manchi invece il dono di una voce aggraziata, del garbo della parola: a una creatura nelle cui membra scorre la linfa, a un germoglio della terra che vibra all'unisono con l'azzurro leggero del cielo, non servono, infatti, parole.

Tuttavia, il giovane don Cirillo che, venuto fugacemente in contatto con la fanciullina, ne subisce la fascinazione a dispetto del divario sociale che li separa e del proprio aristocratico disincanto, quando ode la voce di Floridia, rude e grossolana, avverte un'incognita, acutissima pietà:<sup>37</sup> come per un effetto di sconcertante dissonanza, quale si proverebbe se un fiore emettesse uno stridio o un roco gemito. Ma Floridia è in contatto con il mondo circostante non in virtù della parola, bensì in ragione di un'appartenenza che è più profonda e al tempo stesso più inconscia rispetto a quella dei suoi (presunti) simili: il creato imprime in lei le sue orme, incide i suoi segni e le restituisce, a distanza di tempo, memoriali onde di luce; a sua volta, Floridia non vaga inavvertita in mezzo alla natura: al contrario, ne contagia di sé le forme; al contempo, la sua conseguente alterità cattura gli altri uomini. In un certo senso, quella di Floridia è pertanto una figura limbica, *in limine*, sospesa tra due realtà: è più e meno che umana.

Non tutto comprende, di ciò che la circonda, e in misura minore proprio gli uomini, i legami con i quali vengono filtrati attraverso l'appartenenza di Floridia a una dimensione differente. I sentimenti che afferrano la fanciulla quando si trova accanto a don Cirillo (o Cirino) si traducono subito in immagini di natura (ossia in un linguaggio di natura): l'amore è una perla, caduta nel suo petto a irradiare luminescente dolcezza; la sua intensità possiede la lancinante ebbrezza della rose:

la perla riapparve, e Florì l'aveva nuda sul cuore, e luminosa, e quasi tremenda, come l'odore delle rose.<sup>38</sup>

[...] era, per Florì, una sensazione di rose rosse nel celeste del mattino!<sup>39</sup>

Se il fremito speranzoso dell'amore è una distesa di rose, la pena d'amore, soave e spietata, secondo il *topos* classico che fa di Eros emblema massimo della contraddittorietà,<sup>40</sup> corrisponde al vasto turchino di un cielo ammirato per la prima

<sup>36</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 21-22 e 37.

<sup>37</sup> Cfr. *ivi*, pp. 71-74, p. 73.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 35-36. L'incontro con Cirino, il suo saluto, sono per Floridia una gemma dal pregio inestimabile, unica al punto che il contatto con una presenza estranea, anche quella materna, pare contaminarla e farla svanire (p. 35). Tuttavia, dopo questo smarrimento, la perla, come si è visto, ritorna a splendere dolcemente nell'animo della piccola.

<sup>39</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 44: questa felicità deriva in Floridia dall'aver appreso che il principe non ama la nobildonna, Carolina Durante, che lo ritiene invece il suo promesso sposo.

<sup>40</sup> Tra le prime formulazioni di tale natura ossimorica spiccano i versi di Saffo, maestra nell'illustrare l'«ambivalenza del sentire, il doppio volto degli affetti, la convivenza degli opposti nella sfera delle passioni» (Monica Farnetti, *Era il maggio odoroso*, cit., p. 105). Sulle suggestioni che la poetessa di Lesbo, avvicinata grazie alla traduzione di Quasimodo, esercitò su Anna Maria Ortese, si rimanda a Francesca Favaro, *Saffo di Sicilia*, in Eadem, *Studi e sogni di letteratura*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo, 2010, pp. 110-114.

volta: incomprensibile, stordente, eppure, in qualche misura, familiare: necessario alla vita:

E in lei era una grande e triste confusione, e quel dolore, al centro, di una cosa atroce e vellutata, una rivelazione, come un portento, che doveva certo essere nella vita, ma per lei, nella sua ignoranza, non aveva nome. Sapeva soltanto questo: che, oggi era la seconda volta, aveva incontrato Cirino, e aveva risentito per la seconda volta quel dolore; e scomparso Cirino, il dolore restava, ed era un dolore fondo, nuovo, turchino come il cielo della mattina, la prima volta, se siete nati d'inverno. Un dolore caro, che non se ne andava, oppure andava e tornava, come un fratello, oppure come una porta che si apre e si chiude, mostrando il turchino scuro del cielo.<sup>41</sup>

E, infine, spetta alla madre Ferrantina – pur tanto fredda, e al contempo sgomenta alla sola idea di un'unione impossibile, fra un discendente dei Borboni e una creatura del popolo – riconoscere fra sé e sé l'estraneità di Floridia rispetto alle norme che scandiscono la vita degli uomini; estraneità tanto forte che persino la schiettezza materna può lederne la purezza:

Sentiva questa figlia come un agnello, o un raggio misterioso, o una rosa, offesi da mano volgare, profanati dalla sua sincerità materna [...].<sup>42</sup>

Un agnello, un raggio misterioso, una rosa... immagini di bellezza creaturale; immagini, allo stesso tempo, di sacrificio. Florì appartiene, senza saperlo bene, al giardino celeste che talora s'intravede, lungo le vie battute dagli uomini.<sup>43</sup> Ma la storia degli uomini, fatta dagli uomini e per gli uomini, non può che respingere, escludere Florì. La sua è una parvenza rapida sulla terra: ella svanirà, misteriosamente e magicamente, non appena pronunciato l'irrevocabile addio da don Cirillo; svanirà così come svanisce un'eco, nell'aria. Svanirà dalla vita degli uomini, ma non dalla loro memoria. Come dimenticare la natura, che talvolta ci mostra, lungo lo sciogliersi di «favole antiche», un riflesso del suo immenso volto, una scintilla del suo sguardo? Come dimenticare una rosa?

«La poesia» scrive Cristina Campo «non aiuta a vivere se non in virtù della pura bellezza, cioè della natura».<sup>44</sup>

<sup>41</sup> *Mistero doloroso*, cit., pp. 44-45.

<sup>42</sup> Ivi, p. 95.

<sup>43</sup> Un lembo di questo giardino, sorta di visione d'Empireo, traboccante di misticismo e insieme di umanità, è posto da Anna Maria Ortese tra le navate del Duomo di Napoli: «Chi non ha visto una chiesa di Napoli durante una novena, chi una sera di maggio non ha lasciato le strade strette immerse in un odore di marcio e di fiori per entrare in una chiesa dove l'altar maggiore sia coperto di migliaia di bianchissimi gigli, rose e tuberose, non sa cosa siano i sogni, la luce, il dolore. / La piccola Florì, benché fosse entrata varie volte nel Duomo di Napoli, mai lo aveva visto come le apparve quella sera, ornato e ardente di luci in onore della Madre di Dio. Vi era, nella chiesa, davanti e intorno all'altare, il fior fiore della nobiltà e del popolo, ma vi era soprattutto la chiesa: alta e ornata come un universo di astri e di tutti i fiori di centinaia di giardini. Il rosso dei parati festivi, l'azzurro degli stendardi, l'oro delle nappine, dei nastri, le croci creavano un fiume di luce che, partendo dall'altare, giungeva fino alla immensa porta centrale, tra due ali di folla misteriosa e commossa» (ivi, p. 46).

<sup>44</sup> *Gli imperdonabili*, cit., p. 147.

Ed è la natura che Anna Maria Ortese fa vivere, nel suo dittico napoletano: grazie all'interpretazione che offre della poesia di Leopardi, mentre del poeta contempla il riposo sotto la volta profonda del cielo; grazie alla luminosa, eterea e sofferta storia d'amore nata tra la piccola Floridia – una rosa in apparenza di fanciulla – e un nobiluomo disabituato a vedere e a sognare... storia d'amore impossibile (come gli amori del mito, fra dèi e mortali) e, pertanto, più vera.

[francesca.favaro@unipd.it](mailto:francesca.favaro@unipd.it)  
[france.favaro@gmail.com](mailto:france.favaro@gmail.com)



Lucio Felici

## Dal gallo silvestre di Leopardi al gallo metafisico di de Chirico

(Lezione all'Università Cattolica di Milano, 7 novembre 2016)

«Un libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici [...] ovvero un'espressione dell'infelicità dell'autore». Così Tristano/Leopardi a un amico nel dialogo che chiude a mo' di postfazione l'edizione postuma (1845) delle *Operette morali* curata da Antonio Ranieri secondo le ultime volontà dell'autore. C'è ironia nella definizione, perché poco avanti Tristano aveva protestato la sua filosofia «dolorosa ma vera», e il poeta, in una lettera del 1835 al filologo svizzero Louis de Sinner, aveva respinto con sdegno l'attribuzione del suo sistema di pensare e sentire ai mali fisici o a una congenita ipocondria. Tuttavia la definizione si addice in parte ad alcune operette, anche al *Cantico del gallo silvestre*, purché a *invenzioni* e *capricci* si aggiunga l'aggettivo *ontologici*, in quanto tutta l'opera di Leopardi è investigazione intrepida sul nostro essere sulla terra.

Ultima, cronologicamente, delle venti operette composte nel 1824, nella citata edizione definitiva del libro il *Cantico* sta tra l'*Elogio degli uccelli* e il *Frammento apocrifo di Stratone di Lampsaco*, formando con essi un trittico accomunato dall'espedito del manoscritto ritrovato, che però, qui nel *Cantico*, ha uno sviluppo più esteso e circostanziato, tale da presentarsi come un lungo Prologo.

Anzitutto va messo l'accento sulla vocalità dell'operetta. La parola *cantico*, *hapax* nei titoli delle *Operette morali*, oltre a richiamare l'intonazione sacrale della Bibbia, trattiene in sé il valore durativo e ripetitivo del latino *canticum* a fronte di *cantus*, e col significato specifico di 'testo che può essere cantato'. In ogni caso, il titolo sembra autorizzare a leggere l'operetta come una partitura; e in questa chiave ho provato a riesaminarla, scandendola, dopo il Prologo, in sette movimenti correlati alla paragrafatura filologica dell'edizione critica di Ottavio Besomi. Rispetto a *strofa*, *lassa* o *stanza*, di cui hanno parlato autorevoli commentatori, il termine *movimento* forse si adatta meglio alla fluidità di questa prosa poetica, perché in musica sta a indicare i tempi che ritmano una composizione, senza i vincoli normativi che impongono gli schemi metrici.

Iniziamo col Prologo (§§ 1-4).

Il narratore riferisce di avere interpretato e volgarizzato un'antica pergamena che riproduce il cantico del favoloso «gallo silvestre». Ma tutto il suo discorso è disseminato di indizi oscuri. Per l'identificazione del gallo egli si appella, nell'attacco, a una imprecisata autorità («Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei...»), e nulla sa o vuol dire su chi ha scoperto la pergamena («si è trovato in una cartapeccora antica...»); si diffonde invece sulle difficoltà che ha incontrato nell'interpretarla e sullo stile che ha adottato nel tradurla. L'espedito poi si

complica col moltiplicarsi delle figure della finzione. Gli autori, infatti, sono almeno tre: il volgarizzatore, voce narrante del Prologo, che si rivolge al lettore per spiegare l'antefatto; l'autore della pergamena, che ha scritto in lingua ebraica mista; il gallo medesimo, che probabilmente canta in una lingua diversa, cosicché l'autore della pergamena sarebbe, anche lui, un traduttore. Inoltre si affaccia l'ipotesi che il gallo sia stato ammaestrato «come un pappagallo» da un'entità ignota («non so da chi»), cui perciò risalirebbe il testo originale. L'originale, in conclusione, resta inconoscibile: è un testo inesistente inventato da una filologia bizzarra e immaginifica che ha prodotto una catena di finte traduzioni risolte nella traduzione ultima che noi leggiamo e che ingloba – non si sa con quali e quanti arbitri – tutte le precedenti. A dirci la verità potrebbe essere lo scopritore di cui si tace.

Nella biblioteca di Monaldo, Giacomo – che aveva studiato l'ebraico da autodidatta – ha trovato l'occasione del suo divertimento leggendo – come dichiara nella prima nota all'operetta – una delle voci del *Lexicon Chaldaicum Talmudicum et Rabbinicum* dell'ebraista svizzero Johann Buxtorf (1554-1629), opera bilingue, in ebraico e in latino, pubblicata in prima edizione a Basilea nel 1607, ma quella di casa Leopardi era l'edizione postuma, 1640, a cura del figlio dell'autore, Johann Buxtorf iunior, anche lui, come il padre, di religione protestante e professore di lingua ebraica nell'Università di Basilea.

Qui alle colonne 2653-54, si legge la voce *Tarnegol bar* col corrispondente latino *Gallus gallinaceus*, che ha offerto lo spunto al poeta per costruire il titolo del manoscritto immaginario, indicato nel Prologo con la traduzione italiana: «*Scir detarnegòl bara letzafra*, e cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*».

Contrariamente a quanto hanno creduto molti commentatori (tra gli altri Contini e Ceronetti), questo titolo non è un'invenzione o un montaggio ludico di citazioni, bensì una frase lineare composta con parole aramaiche correttamente traslitterate: *shir* significa 'cantico'; *tarnegol* è 'gallo', *de-tarnegol* è la forma genitivale 'del gallo'; *bar* o *bara* è 'bosco, foresta'; *tarnegol bar* o *tarnegol bara* è un caso tipicamente semitico di rapporto di annessione, detto 'stato costruito', che giustappone due nomi, per cui 'gallo bosco' = 'gallo del bosco'; infine *tzafra* è 'mattino', *le-tzafra* di nuovo forma genitivale 'del mattino'. Giusta è anche la distinzione che Leopardi fa tra scrittura e lingua del *Cantico*: egli puntualizza che il testo è «scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica». La scrittura, dunque, è in alfabeto ebraico, mentre la lingua è il caldaico (termine col quale gli orientalisti hanno chiamato l'aramaico fino all'inizio del Novecento), usato nei testi postbiblici con notevoli varianti: nei *targumim*, traduzioni-parafrasi della Bibbia; nella *Qabbalah*, complesso delle dottrine esoteriche dell'ebraismo fiorite dal Medioevo in poi; nei due *Talmud*, quello babilonese e quello gerosolimitano, che raccolgono la *Mishnah* (*corpus* delle leggi tramandate oralmente) e la *Gemarah* (l'insieme dei commenti alla *Mishnah*). Con queste precisazioni pedantesche non intendo negare che Leopardi «giochi sull'effetto comico prodotto dall'elenco di lingue dai nomi esotici» (Panizza), ma mi preme sottolineare che il suo gioco si fonda su esatte cognizioni linguistiche, culturali e teologiche, e che proprio da tale esattezza nasce la particolare coloritura della sua

ironia. Fra l'altro è sfuggito che gli elenchi, apparentemente solo buffi e casuali, delle lingue esotiche e delle autorità interrogate dal volgarizzatore («più d'un rabbino, cabalista, teologo, giureconsulto e filosofo ebreo») ricalcano le esuberanti formule esplicative del frontespizio del *Lexicon*. E anche la «fatica grande», sostenuta dal volgarizzatore per la sua esegesi, riecheggia testualmente ciò che Buxtorf figlio scrive a proposito delle difficoltà e incertezze insite nei testi che sono serviti alla compilazione delle voci.

La miscela delle lingue, la varietà e mutevolezza dei significati delle singole parole, erano dunque già dichiarate nel *Lexicon*, e Leopardi, acuto analista della polisemia dei vocaboli, non poteva non subirne il fascino.

Osservazioni analoghe valgono per il «gallo silvestre», una figura simbolica assente nel Vecchio Testamento e inventata invece dalla tradizione orale e favolosa depositata nei *targumim* e nei *Talmud*. Nella *Vulgata* il versetto biblico di Iob 38, 36 recita semplicemente: «Quis posuit in visceribus ibis sapientiam, / vel quis dedit gallo intelligentiam?». Partendo da questo accenno e innestandolo nel *Genesi*, la tradizione ha lavorato di fantasia e ha partorito un gallo gigante, detto anche *Ziz*, re degli uccelli e uno dei tre animali della creazione: gli altri due sono *Leviatan*, re dei pesci, e *Behemot* re dei mammiferi.

Nella voce del *Lexicon* Leopardi ha trovato citazioni dal *Talmud* e dai *targumim* sufficienti a ricomporre la mitica figura e a muovere la sua immaginazione; e, sulla loro base, ha ricostruito i tratti del «gallo salvatico» dell'operetta, «il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo». Il suo canto non è *ad laudandum Deum*, è un canto di dolore, di domanda e di accusa, intonato da una strana creatura che, come il manoscritto volgarizzato, si è formata nel tempo attraverso un processo di traduzioni-falsificazioni del modello originario (i versetti biblici di Iob), assumendo sembianze e comportamenti diversi, trasmigrando nell'angelologia di un circolo cabalistico che lo identificò con l'arcangelo Gabriele e lo fece cantare a mezzanotte, cioè lo tramutò in animale delle tenebre; e finendo nell'idolatria di certe tribù siriane che l'adorarono come un totem. L'interesse di Leopardi è però esclusivamente per l'animale dell'Origine, sicché egli si attiene alla tradizione che lo fa cantare al mattino, principio del giorno e, simbolicamente, principio della vita. Non è un caso che l'unica altra sua citazione del *Lexicon* sia in una pagina dello *Zibaldone* dove tocca una questione cosmologica. Al termine di una lunga dissertazione sul valore delle etimologie, il poeta-filologo mette a confronto il greco ὕλη e il latino *silva* con l'ebraico *hiuli* che «presso i Rabbini significa *materia* o *materia prima*, termine filosofico», per dedurre, dalle radici comuni, che anche in certi usi della parola greca e della parola latina si conserva il significato di 'materia prima del mondo', oltre che quello letterale di 'bosco, foresta': significato letterale che, a sua volta, può avere la valenza simbolica di 'luogo di nascondimento della nascita', e quindi di 'oscurità dell'Origine'. Con una delle sue consuete virate di genio, Leopardi passa dalla filologia alla mitologia, alla filosofia e all'antropologia, tenendosi sempre in stretto rapporto con la poesia. Ma ciò che voglio evidenziare è che tra il passo dello *Zibaldone* e il gallo dell'operetta non c'è soltanto una generica relazione cosmologica, c'è anche un nesso che dà spessore all'aggettivo *silvestre*. La

*selvosità* del gallo gigante consiste nel legno-materia primordiale di cui è fatto, e «legno in genere» è un'altra accezione di ὄλη, *hiuli*, *silva*, sulla quale Leopardi si sofferma in un altro passo dello *Zibaldone*. Dati questi elementi costitutivi, la figura che ne esce nell'operetta ha come caratteristica principale l'*immobilità*. Occupando uno spazio immenso fra terra e cielo, il gallo silvestre non può muoversi, sta rigido come un'asse; e fermo è il suo canto, che si modula senza allegria sulla tonalità del *basso continuo*.

Rimangono due questioni poste dal Prologo: il tempo in cui il gallo canta e lo stile in cui il manoscritto è stato tradotto. Il volgarizzatore dichiara:

Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una sola volta.

Anche questo è un dotto divertimento, che tuttavia preannuncia la centralità della nozione e del sentimento del tempo, vero e proprio *Leitmotiv* dell'operetta. Qui, sulla soglia, si adombra l'incertezza della frequenza con cui la «voce dell'Origine» si fa udire, quasi a significare che il suo è un tempo offuscato o perduto, non più in sintonia col battito della nostra esistenza.

Quanto alla prosa poetica del volgarizzamento, il narratore giustifica il suo «stile interrotto, e forse qualche volta gonfio», asserendo che esso è «conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente». Dunque Leopardi fa filtrare i temi fondamentali del suo pensiero attraverso un'orchestrazione retorica di timbro biblico-sapienziale, assorbendo in essa tipici moduli espressivi sia delle *Operette* sia dei *Canti*. Ne scaturisce un'onda musicale discontinua, con bruschi arresti e improvvise riprese, movimenti brevi e rapidi alternati a sviluppi larghi e avvolgenti, che corrispondono al flusso di una meditazione altamente dubitativa, caratterizzata da affermazioni apodittiche messe subito in crisi da ripensamenti e sussulti contraddittori.

### I sette movimenti del «Cantico»

Nel primo, brevissimo movimento (§ 5), il gallo, al mattino, sveglia i mortali con un grido che si articola in due membri contrapposti: l'esortazione squillante e quasi festosa («Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce») e l'imperativo minaccioso che annuncia fatica e dolore: «Sorgete: ripigliatevi la soma della vita». Il nesso che congiunge le due opposte inflessioni è il monito posto al centro («torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane»), monito ripreso nella clausola del secondo membro: «riducetevi dal mondo falso nel vero». Il motivo della verità che dissolve sogni e illusioni anticipa il finale di *A Silvia*: «All'apparir del vero / Tu, misera, cadesti» (vv. 59-60). Nell'attacco del *Cantico*, però, «il vero» che interrompe le ore dei sogni non addita «La fredda morte ed una tomba ignuda» (v. 61), invitando invece alla sopportazione della «soma della vita», ad una operosità senza letizia. Il secondo movimento (§ 6) è un passaggio ragionato che analizza le sensazioni che si provano nel momento del risveglio, le quali si riducono essenzialmente al desiderio

di ritrovare nella mente «aspettative gioconde» e «pensieri dolci», come a voler dare continuità ai sogni dopo il sonno. Ma si tratta, appunto, soltanto di un «desiderio», e perciò è improbabile che quelle «aspettative» e quei «pensieri» si avverino. Chiave di volta del ragionamento è la misurazione del tempo: la frazione in cui si affaccia il *desiderio delle aspettative* (e, quindi, di un tempo che oltrepassi la frazione medesima) si esaurisce nell'attimo che separa il sonno dalla veglia.

Dal tema del sonno prende l'avvio il terzo movimento (§§ 7-10), che s'innalza più arditamente al tono solenne e visionario della scrittura sapienziale, snodandosi in ampie volute entro le quali rifluiscono le immagini e le cadenze della poesia idillica. All'interno si possono distinguere due sequenze. La prima è un periodo ipotetico con una lunga protasi che prospetta come sarebbe la terra se il sonno dei viventi fosse perpetuo, e si apre allora uno scenario immobile e muto. L'accumulo a *climax*, puntato sulle negazioni in anafora, «non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto d'uccelli per l'aria ecc.», è il rovescio dei versi 8-10 del *Passero solitario*, quelli che cantano il fremente risveglio della natura e degli animali in primavera: «Odi greggi belar, muggire armenti...»; e si avvicina, invece, all'atmosfera ferma e incantata dei versi 26-38 della *Vita solitaria*: «Ivi, quando il meriggio in ciel si volve, / La sua tranquilla imago il Sol dipinge, / Ed erba o foglia non si crolla al vento...». Con la differenza che quello dell'idillio è un paesaggio incorniciato nell'ora meridiana, mentre quello immaginato nel passo del *Cantico* apparterrebbe a un tempo in cui stagioni e ore si alternerebbero nell'indifferenza di una umanità eterna dormiente.

Passiamo all'apodosi, che, con la sua secca sintassi consequenziale, sembra chiudere la porta alle fantasticherie. A una dichiarazione di certezza («certo l'universo sarebbe inutile») segue un interrogativo che la smentisce, ponendo la questione se l'inoperosità e l'inutilità renderebbero l'esistenza più infelice di quello che è nel quotidiano affannarsi. È un'interrogazione retorica che avvia la catena delle altre interrogazioni, anch'esse retoriche, della seconda sequenza, dove il gallo si rivolge al sole per chiedere a lui, che è un occhio gigantesco aperto sul mondo, se e dove mai ha visto la felicità. Allo scenario dei silenzi si sostituisce quello della sofferenza cosmica, che forse investe il sole medesimo e anche il gallo che ne è il comune emblema, e perciò, in un certo senso, egli si autointerroga, è voce dell'Origine ritornante su se stessa. Le domande incalzanti, senza risposte, sono già quelle del pastore del *Canto notturno*; e sono disposte di nuovo in un *crescendo* puntellato su attacchi in anafora (*in qual...in qual, qual...qual, o...o*), che imprimono alla sintassi un ritmo ansante.

Riscuotendosi dalle proprie fantasie e meditazioni, nel quarto movimento (§§ 11-12) il gallo ripete il richiamo dell'inizio: «Mortali, destatevi». Ora però l'esortazione, non più impennata dal perentorio *Su*, perde l'accento dell'imperiosità, inclinando verso la rassegnazione. Verrà il tempo della quiete perpetua, ma intanto a chi vive è concesso solo di «ristorarsi», a intervalli, col sonno che è «quasi una particella di morte»: un motivo, quello del sonno paragonato al «punto di morte», che dalle pagine dello *Zibaldone* e del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* viene trasferito su un registro spiccatamente biblico, con la clausola in cui risuona la sopportazione

dolente di Giobbe: «Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena». L'immagine della «particella di morte» che aiuta a vivere transita la riflessione (quinto movimento, § 13) sul «morire» come «unico obbietto» dell'«essere delle cose», con la giunta correttiva che «non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono». Ossia: poiché riusciamo a sopravvivere nutrendoci delle «particelle di morte» dispensate dal sonno, la vita trae origine da un'assenza di essere e al non-essere è fatalmente votata. E, a questo punto, si sottintende che anche il cantico del gallo, continuo o intermittente che sia, proviene dal nulla e al nulla sono indirizzate le sue domande.

Di nuovo, come per un soprassalto, il sesto movimento (§§ 14-16) prende un'altra rotta che, quantomeno, attenua la negatività del quadro precedente. È un soprassalto di vitalità che si concentra sull'attimo del risveglio, sulla frazione infinitesimale di tempo in cui insorge il vano desiderio delle illusioni, e quest'attimo di incantesimo (attesa dell'attesa), che svanisce in un baleno, è simile alla giovinezza, mentre la sera è paragonabile alla vecchiaia.

L'espressione «gioventù [...] brevissima e fuggitiva» si completa con la metafora del «fior degli anni» che apre il settimo e ultimo movimento (§§ 17-19), venendo così a disegnare una più immediata prefigurazione di *A Silvia* («E non vedevi / Il fior degli anni tuoi», vv. 42-43). Vivere è invecchiare, tutto corre verso la morte, vite singole ed eventi universali, tempo dell'individuo e tempo della storia, eco dei versi 33-39 della *Sera del dì di festa*: «... Or dov'è il suono / Di que' popoli antichi? or dov'è il grido / De' nostri avi famosi, e il grande impero / Di quella Roma, e l'armi, il fragorio / Che n'andò per la terra e l'oceano? / Tutto è pace e silenzio, e tutto posa / Il mondo, e più di lor non si ragiona»

Impostato dalla solenne formula profetica «Tempo verrà» (quasi uguale al «Verrà tempo» del quarto movimento, ma con un'inversione che mette in primo piano il *tempo*), esplose nella conclusione il celebre scenario apocalittico, quando non rimarrà più alcuna vestigia del mondo, «ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso». Una variazione riconoscibilissima del linguaggio de *L'infinito*, con spostamenti semantici significativi: la *quiete altissima*, a differenza della *profondissima quiete* dell'idillio, è l'immobilità assoluta del vuoto cosmico che non produce dolci naufragi; e l'aggettivo *nudo* riferito a *silenzio* è «un segnale nuovo, estraneo al sistema de *L'infinito*: [...] è parola anti-evocativa che riecheggia nella *nostra ignuda natura* del *Coro di morti* del *Ruysch*» (Panizza). La profezia apocalittica è suggellata da una clausola di rara potenza e suggestione, tra quelle che più si sono impresse nella memoria dei lettori di Leopardi, tanto da farne una formula riassuntiva dell'ontologia del poeta-filosofo: «Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi».

Il mondo, la materia di cui è fatto, le potenzialità stesse dell'esistere sembrerebbero dunque soggetti al medesimo destino di disfacimento che incombe sui singoli viventi. Senonché, nell'edizione fiorentina delle *Operette* del 1834, Leopardi apporrà una nota che smentisce e ribalta quel finale: «Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà

fine». La nota stabilisce un legame concettuale con il *Frammento apocrifo*, dove si afferma non solo l'eternità della materia, anche il suo inesauribile potere di generare nuove forme di vita.

Allora, quale valore resta alla visione apocalittica del *Cantico*? È soltanto una «conclusione poetica» estranea allo sviluppo interno della filosofia leopardiana? Il punto è controverso, se ne è discusso e si continuerà a discuterne. Mi limito a tre considerazioni:

1. Quando si confrontano la conclusione del *Cantico* del '24, il *Frammento* del '25 e la nota al *Cantico* del '34, non si deve dimenticare che il pensiero leopardiano si ridefinisce e si autocorregge incessantemente e che le *Operette* sono un libro *in progress*, stratificato, con cesure e riprese che tendono fra un'operetta e l'altra una rete intrecciata di temi, riflessioni, approfondimenti.

2. Nell'edizione fiorentina del '34 Leopardi intendeva mettere l'uno dopo l'altro due modelli opposti di prosa: quello poetico del *Cantico* e quello filosofico-scientifico, con una sintassi asciutta fino a sfiorare l'aridità, del *Frammento*; la nota finale al *Cantico* avrebbe chiarito e giustificato le loro diverse conclusioni concettuali. Ma il *Frammento* non poté entrare nel libro perché sarebbe andato incontro a sicura censura, che non avrebbe tollerato il suo materialismo integrale – una delle facce del rovello speculativo di Leopardi che, nei suoi sviluppi, non si appiattirà sul meccanicismo settecentesco. Rimase la nota che, relegata come le altre in fondo al volume, conservava comunque autonomia di significato. L'intenzione originaria l'avrebbe recuperata solo nell'edizione postuma del '45, dove il *Frammento* venne pubblicato e nel posto voluto dall'autore.

3. Ulteriore riflessione. Perché Leopardi volle che in tutte le edizioni delle *Operette* le note fossero in fondo al libro, staccate dai testi? Tale dislocazione risponde a un intento di depistaggio ironico, esplicitato nell'avvertenza al lettore che precede le *Annotazioni*, anch'esse separate e allontanate dai testi, alla raccolta bolognese dei *Versi* del 1824: «Non credere, lettor mio, che in queste *Annotazioni* si contenga cosa di rilievo. Anzi se tu sei di quelli ch'io desidero per lettori, fa conto che il libro sia finito, e lasciami qui solo co' pedagoghi a sfoderar testi e citazioni...». Lì l'ironia investiva le note erudite, che nel *Cantico* sono soltanto le prime due, alle quali non è assimilabile la terza, ultima e posteriore, concettuale e niente affatto erudita. Tuttavia vale anche per essa la volontà di lasciare libero il lettore di intendere il testo da sé, senza le stampelle delle note, cantucci privati dell'autore, ben consapevole peraltro, e divertito, che proprio in quei cantucci sarebbero andati a frugare e disquisire i cercatori inesausti di fonti (Carducci li chiamò per scherno «fontanieri»), i guerriglieri implacabili della filologia e della filosofia.

\*\*\*\*\*

A parte il nodo filosofico, il *Cantico* è una delle operette più suggestive perché reinventa, con originalità di pensiero e di immaginazione, una figura simbolica che ha una tradizione più che millenaria e attraversa le culture sia orientali che occidentali ai

vari livelli, dalle leggende e superstizioni popolari alla mitologia e alle religioni confessionali.

In un saggio intitolato *Due galli* George Steiner ha scritto che nella cultura occidentale ci sono due galli associati a due morti, a «due casi di pena capitale, di omicidio giudiziario» che hanno plasmato in parte la nostra sensibilità, determinando «i nostri riflessi religiosi, filosofici e politici». Sono la morte di Socrate e quella di Cristo.

Platone, nel *Fedone*, racconta che Socrate, dopo aver bevuto la cicuta, raccomandò al discepolo Crisippo di sacrificare un gallo ad Asclepio, che era il dio della medicina, l'Esculapio dei Romani. Sicché, secondo l'interpretazione più accreditata, Socrate, col sacrificio rituale del gallo, voleva ringraziare Asclepio per averlo guarito dalla malattia della vita. È l'interpretazione accolta anche da Nietzsche (filologo prima di diventare filosofo), il quale, peraltro, accusava Socrate di aver corrotto, con la negatività del suo messaggio estremo, il vigore morale e fisico dei Greci.

Nei Vangeli sono celebri, e divenute proverbiali, le parole con cui Gesù, dopo l'Ultima Cena, predisse il rinnegamento di Pietro: «questa notte stessa, prima che il gallo canti, mi rinnegherai tre volte» (così in Matteo, con varianti che tralascio in Giovanni, Marco e Luca). Da questo ammonimento oracolare è nato il gallo come simbolo dell'esortazione alla vigilanza sull'umana debolezza, simbolo materializzato – fin dal secolo IX, per volontà del papa Niccolò I – nei galli che sormontano le banderuole segnando in cima ai campanili. Ma nel cristianesimo, il gallo, col suo canto mattutino, è anche e soprattutto messaggero di luce e di speranza, promessa di redenzione e resurrezione, tanto da identificarsi con Cristo stesso. È il gallo glorioso degli inni *Ad galli cantum* di sant'Ambrogio e di Prudenzio.

I segugi della ricezione (brutta parola che evoca le *reception* degli alberghi o degli ospedali) si sono muniti della lente di Sherlock Holmes per scoprire le orme del *Cantico* nella letteratura e nella pittura posteriori. Che una gran parte della letteratura italiana del Novecento si sia nutrita della poesia e della prosa di Leopardi, è stato certificato e assodato da decine e decine di studi comparatistici. Basti citare Calvino che dichiarò, riferendosi soprattutto alle *Cosmicomiche*, a *Ti con zero* e a *Palomar*: «le *Operette morali* sono il libro da cui deriva tutto quello che scrivo» (lettera ad Antonio Prete, senza data ma del 1984). Ma, riguardo specificamente al *Cantico*, la ricerca delle eventuali ricadute ha dato risultati piuttosto deludenti perché, se non si tiene nel dovuto conto la complessa simbologia del gallo – popolare e colta, pagana, ebraica e cristiana –, si rischia di scivolare in associazioni generiche, di scambiare per leopardiano ciò che leopardiano non è.

Un caso intrigante è quello di Hermann Melville, l'autore di *Moby Dick*, i cui ipotetici riecheggiamenti leopardiani sono stati scrutinati in un libro recente di Danilo Bonanno. Nel racconto *Cock-a-Doodle-Do!* Melville rappresenta un gallo misterioso che col suo potente chicchirichì sovrasta ogni altro suono; a udirlo è soltanto il protagonista narratore, un deluso dalla vita oppresso da debiti, un nemico del progresso tecnologico (le strade ferrate che sfregiano la natura!), il quale, dopo lunghe ricerche, una sorta di viaggio iniziatico, scova il meraviglioso e imponente volatile in una capanna dove vive un povero ed enigmatico taglialegna con la moglie



e quattro bambini. Tutta la famiglia è malata di malattie incurabili, eppure né i genitori né i figli danno segni di sofferenza, perché a rallegrarli è il canto del gallo, e sarà quel canto – un ultimo grido soprannaturale – a spegnere le loro vite in un'estasi trasfiguratrice. Soddisfatto della missione compiuta, anche il gallo morirà. Questo di Melville è dunque un gallo che riunisce in sé il simbolismo socratico-platonico (la morte che guarisce dal male della vita) e il simbolismo cristiano della morte e resurrezione. Infatti, nel racconto, l'autore cita sia l'episodio del *Fedone*, sia, nel finale, i versetti della prima epistola di san Paolo ai Corinzi, celebranti il trionfo sulla morte garantito dal sacrificio di Cristo.

Dunque nessun nesso col *Cantico* leopardiano, se non, parzialmente, una comune e generica matrice biblica. Anche perché il racconto uscì in rivista nel 1853, quando Melville, al pari degli altri scrittori e letterati americani, non aveva alcuna conoscenza di Leopardi, la cui opera cominciò a circolare in ambienti elitari del New England soltanto tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi dei Settanta, grazie a parziali traduzioni dei *Canti* e delle *Operette morali*. Fu allora che anche Melville poté apprendere qualcosa – non sappiamo quanto – di Leopardi, e ne lasciò traccia nel tardo poemetto *Clarel* (1876), dove il nostro poeta è nominato un paio di volte, e un personaggio, Celio, deforme, sofferente e scettico, sembra ritrarne vagamente le sembianze e il carattere, secondo un *cliché* – Leopardi pessimista e senza fede perché gobbo e afflitto da malanni – che il bostoniano Henry Theodore Tuckermann, amico di Melville, aveva trapiantato dall'Europa al Nuovo Continente, con un suo articolo biografico pubblicato nel 1852 in una rivista femminile inglese, poi in una raccolta di saggi dello stesso Tuckermann, edita nel 1853 a Londra e nel 1857 a Boston.

Un'altra associazione seducente è con Chagall. Il grande pittore russo, di famiglia ebrea e di cultura intimamente ebraica, dipinse circa duecento galli di forme diverse: galli di cortile, galli ibridi metà uomini o donne o cavalli ecc., e galli giganti. I primi sono raffigurazione lirica della vita contadina, i secondi alludono simbolicamente alla fusione sessuale dei corpi, i terzi – talora ai piedi o su un braccio della Croce – discendono direttamente dal *tarnegol* biblico, lo stesso da cui prese spunto Leopardi. Ma Chagall non sapeva nulla di Leopardi, e certo non aveva bisogno della sua mediazione per reinterpretare fantasticamente una fonte che era parte del proprio immaginario atavico.

Abbandoniamo le seduzioni analogiche, che si possono moltiplicare a volontà, e accostiamoci a fatti documentabili con sicurezza.

Nel 1916, quando erano in servizio militare a Ferrara, i fratelli Giorgio de Chirico e Alberto Savinio (il secondo, più giovane, aveva assunto questo pseudonimo per distinguersi dal primo), elaborarono, insieme a Carrà e a De Pisis, la teoria della metafisica applicabile alla pittura e, implicitamente, alla letteratura, alla poesia: ma si ricordi che il primo quadro metafisico di de Chirico, *Énigme d'un après-midi d'automne*, risale al 1910, e che fu Apollinaire, in un articolo su «L'Intransigeant» del 9 ottobre 1913, a chiamare per primo «méthaphysiques» i suoi quadri quando furono esposti a Parigi.

Detto in poche e povere parole, secondo il concetto di «metafisica reale» l'artista metafisico, a differenza degli artisti di altre avanguardie, non scompone o dissolve i corpi e gli oggetti, bensì li fissa nella loro esatta, geometrica fisicità con lo sguardo fermo di un mago o di un veggente, e i corpi, gli oggetti, così definiti, suggeriscono di per sé un inquietante altrove che è il sentimento oscuro dell'infinito o indefinito. Tale estetica necessita di una particolare guardatura che tanto somiglia alla meditazione e al fantasticamento di Leopardi dietro la siepe dell'*Infinito* e molto da vicino richiama le numerose pagine dello *Zibaldone* sulla «veduta ristretta», sbarrata da ostacoli naturali o architettonici, oltre i quali l'immaginazione vaga in spazi «interminati».

De Chirico e Savinio assunsero Leopardi come referente privilegiato dell'estetica metafisica e nel gallo del *Cantico* trovarono il correlativo oggettivo delle loro teorie e pratiche artistiche.

Ad attestarlo sono alcuni scritti teorici e critici di de Chirico, in perfetto accordo con il leopardismo del fratello che richiede un discorso a parte. In un articolo del 1920, de Chirico, discorrendo di certe «apparizioni metafisiche» nei quadri di Raffaello, scrive che nella *Santa Cecilia* della Pinacoteca di Bologna «le figure sono all'aperto, ma il cielo dà l'impressione di essere un soffitto basso e gli angeli cantanti, seduti sullo squarcio delle nubi, pare che possano essere toccati con la mano dai personaggi sottostanti. Quest'elemento del cielo basso e del soffitto è un elemento oltremodo metafisico. Se ne trovano tracce in Leopardi, specie nel *Cantico del gallo silvestre*, ove il gallo con le zampe sulla terra tocca con la cresta il cielo». Analoga annotazione riapparirà vent'anni dopo, nell'*Introduzione* di de Chirico alla monografia sul pittore ferrarese Achille Funi pubblicata da Scheiwiller nel 1940. Questa volta la citazione del gallo cade significativamente in un contesto onirico. «Funi», scrive de Chirico, «è un operaio sognatore» che racconta sovente i suoi sogni, in uno dei quali, ha visto la sorella che, chiusa in una stanza, ad ogni apertura di porta cresceva di dimensioni fino a toccare il soffitto, proprio – postilla l'autore – come «quel gallo fantastico di Leopardi».

Il sogno-incubo di Funi potrebbe essere letto come una postilla, a distanza di quasi venti anni, alla pagina di *Ebdòmero* in cui de Chirico aveva inserito una parziale riscrittura dell'operetta di Leopardi. *Ebdòmero* l'aveva scritto a Parigi, in italiano e in francese; e in francese venne pubblicato nel 1929 dalle parigine Éditions du Carrefour, con il titolo *Hebdomeros* e il sottotitolo *Le peintre et son génie chez l'écrivain*, a sottolineare che l'autore era il genio del pittore trasferitosi sulle pagine di un libro, un cartone caotico per la pittura; mentre la prima edizione del testo italiano, pubblicata da Bompiani soltanto nel 1942, apparve col titolo *Ebdòmero* senza il sottotitolo, forse per esaltarne il valore di testo letterario, a prescindere dalla pittura.

*Ebdòmero* non è un romanzo, bensì un flusso ininterrotto di sogni, di visioni, e allucinazioni, dove si alternano paesaggi naturali e urbani a interni di abitazione, con personaggi stravaganti ed enigmatici. E tutto scorre sotto l'occhio imperturbabile dell'artista veggente, che osserva, cataloga e geometrizza, riduce a linee nette quell'onda tumultuosa di immagini: un'operazione altamente metafisica, che i

surrealisti, in testa Breton e Aragon, salutarono come il capolavoro della letteratura surrealista, proprio quando de Chirico prendeva le distanze dal surrealismo rivendicando all'arte metafisica primogenitura e autonomia.

Ebdòmero è l'autore stesso, che sulla base del lessico greco e neogreco, ha coniato uno pseudonimo composto da *hébdomos* (settimo) e *mera/emera* (giorno), cioè 'nato nel settimo giorno', con un richiamo ad Apollo nato, secondo il mito, il settimo giorno del mese: allusione alla luminosità dei miti antichi di cui de Chirico, nato in Tessaglia da genitori italiani, si era nutrito nell'infanzia e nell'adolescenza, ma anche riflesso di un certo superomismo del nicciano *pictor optimus*, che nei suoi quadri ha replicato autoritratti con una frequenza ossessiva.

Indizi leopardiani sono percepibili in vari passi di *Ebdòmero*, ma la pagina più clamorosa è quella incentrata sulla visione di un gallo mostruoso, la cui dipendenza dal *Cantico del gallo silvestre* è immediatamente dichiarata dalla citazione della frase aramaica *Scir detarnegol bara*: con due errori di trascrizione: *Scio* invece di *Scir* e *detarnagol* per *detarnegol*. Rileggiamo la pagina:

Il sole era alto in un cielo senza nubi, ma velato d'una leggera nebbia che annunciava l'estate vicina; non un soffio; l'odore forte del vino afro e guasto saliva dalle grotte profonde ove russavano, ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri, i frati e i contrabbandieri cacciati dal nuovo governo. L'ombra ai quadranti solari segnava mezzogiorno; però qualche momento dopo lo stato dell'atmosfera mutò; non era uno di quei mutamenti bruschi come avviene in certi paesi d'altri continenti ove, d'un tratto, mentre il cielo è puro e l'aria immobile, nere nubi cariche d'elettricità invadono la volta celeste, immergendo il paese in un'oscurità d'apocalisse, mentre raffiche formidabili d'acqua e di vento rovesciano ogni cosa sul loro passaggio e fanno turbinare all'altezza d'una casa le porte delle stalle e le panche in legno dei giardini pubblici; no, per fortuna si era ben lontani da questi cataclismi tanto funesti quanto imprevisi; il cambiamento che ebbe luogo nell'atmosfera era così poco percettibile che ogni altr'uomo, meno attento e sensibile di Ebdòmero, non l'avrebbe osservato; l'aria, infatti, non era più immobile; la banderuola del campanile, che rappresentava un gallo stilizzato, si mosse leggermente. Ebdòmero aveva in orrore gli aspetti di *fine di primavera*, quella languida pesantezza che annuncia implacabilmente l'arrivo dei mesi caldi, l'approssimarsi di quella stagione che un gran poeta definì *violenta*. Ebdòmero intuì che il vento del mare giungeva finalmente e godé di tutto cuore; presenti pure che stava per assistere a fenomeni inspiegabili che l'avrebbero costretto a lunghe e profonde meditazioni; il vento fresco e dolce, il vento delle speranze e delle consolazioni persisteva. Fin lì tutto andava bene; ma ecco, il gallo, o, piuttosto, quella sagoma, quell'ombra portata di gallo divenire a poco a poco ossessionante e cominciare a pigliar nel paesaggio un posto preponderante e avere una parte importante nella vita di quel cantuccio modesto e tranquillo; era un posto e una parte che non si sarebbero mai sospettati prima; ecco ora *essa scendeva*; nel tempo stesso *saliva*; agendo come un corrosivo *mangiava* il campanile da un lato mentre dall'altro intaccava il cielo ritagliandovisi e sviluppandovisi con una lenta ed inspiegabile regolarità; ora i piedi del gallo toccavano il suolo e la sua cresta il cielo; lettere bianche, lettere solenni come un'iscrizione lapidaria, s'avanzarono un po' da ogni lato, esitarono, abbozzarono nell'aria una specie di quadriglia fuori moda e finalmente si decisero a raggrupparsi secondo il desiderio d'una forza misteriosa; a poca altezza dal suolo formarono questa strana iscrizione:

*Scio detarnagol bara letztafra...*

La scena è ambientata in un paese immaginario, sconvolto da guerre e invasioni. L'ora è quella meridiana di una giornata di fine primavera che annuncia già l'approssimarsi dell'abborrita estate, della stagione che Ebdòmero/de Chirico chiama «violenta», con l'aggettivo di Apollinaire, il «gran poeta» da lui citato senza dirne il nome: «Voici que vient l'été la saison violente», un verso della poesia *La jolie rousse*, l'ultimo dei *Calligrammes*. La luce abbagliante dell'estate scontorna gli

oggetti e i corpi, confonde le linee dei paesaggi, mentre il pittore metafisico vuole guardare oggetti, corpi e paesaggi nella loro esattezza fisica, alla luce precisa della primavera pronuba di visioni e allucinazioni proprio perché rivela la misteriosa, inquietante nettezza della fisicità delle cose. Dunque è questa atmosfera, limpida, immobile e incantata, che ad un tratto, al soffio di un vento leggero, comincia ad animarsi e a generare un fenomeno straordinario: il gallo metallico e stilizzato della banderuola, che svetta sul campanile, si trasforma in un vero gallo, gigantesco e minaccioso, che sale, scende, poi risale e poi ridiscende, si mangia il campanile, col becco intacca il cielo ritagliandovisi dentro e ingrandendosi a poco a poco fino a toccare con la cresta il cielo e con le zampe la terra. Intanto turbinano nell'aria, abbozzando «una quadriglia fuori moda», delle lettere bianche che infine si raggruppano quasi all'altezza del suolo e formano la strana iscrizione lapidaria *Scir detarnegol* ecc. Il paragone con la «quadriglia *démodée*» ironizza l'immagine grottesca e mostruosa secondo un procedimento tipico del romanticismo pre-espressionistico, al modo, per intenderci, dei racconti di Hoffmann o del *Peter Schlemmill* di Chamisso.

Nel seguito, la visione si ribalta in un diverso scenario onirico. Coloro che hanno assistito al fenomeno straordinario bisbigliano che è stato «un trucco del fotografo del paese»; poi, con un mutamento repentino dei luoghi e dei tempi tipico dei sogni, Ebdòmero trasporta l'apparizione del gallo gigante in uno spettacolo allestito per una lussuosa festa da ballo in un «*megaron* americano», dalle cui finestre «aperte sulla notte ... si vede pure la città con i suoi templi severi, tutti bianchi sulle rocce sacre; e la lupa orrendamente dorata che subisce il supplizio dei gemelli voraci le cui boccuzze rotonde sono saldate alle sue mammelle lunghe». È evidente che la città è Roma, la cui lussuria, che ne profana la sacralità, è stata già adombrata nell'*incipit* della pagina sul gallo, con l'immagine dei frati e dei contrabbandieri che, «ubriachi fradici e coricati alla rinfusa gli uni sugli altri» facevano salire «l'odore forte del vino afro e guasto... dalle grotte profonde ove russavano». Quelle grotte potrebbero ricordare – azzardo l'ipotesi – i malfamati fornicci degli anfiteatri romani, che hanno una loro millenaria letteratura e che anche Leopardi conobbe quando andò ad abitare presso gli zii Antici, nel palazzo Antici Mattei vicino al Teatro di Marcello.

Oltre che nella raffigurazione del *tarnegol*, tracce leopardiane si possono cogliere in altri passaggi. L'ora meridiana della primavera rimanda alla canzone *Alla primavera* (1822), congedo dalle «favole antiche» che l'incantesimo di un meriggio primaverile può illusoriamente risvegliare. La banderuola o ventarola mossa dal vento è anche una figura dell'immaginario di Leopardi, che in un appunto per poesie dello *Zibaldone* (anno 1819), aveva annotato: «Stridore notturno delle banderuole mosse dal vento», catalogando l'appunto tra le «immagini romantiche». E, più distesamente, nell'abbozzo del romanzo autobiografico dello stesso anno si legge: «mio giacere d'estate allo scuro a persiane chiuse allo stridore delle ventarole consolato dall'orologio della torre». È dunque uno stridore sinistro, che evoca fantasmi, tant'è che, a mitigarne l'effetto pauroso, il poeta si rifugia nell'ascolto del battito familiare e rassicurante dell'orologio della torre.

Ma le presenze leopardiane attivano nella pagina di *Ebdòmero* una rappresentazione fantastica che da Leopardi si allontana, complicandosi con altre componenti fondamentali della cultura di de Chirico, principalmente nordiche e germaniche, prima dell'immersione nelle avanguardie francesi. Durante la lunga permanenza giovanile a Monaco di Baviera, egli aveva studiato attentamente i paesaggi spettrali di Böcklin, le incisioni e le pitture visionarie di Max Klinger; nel contempo era sprofondato nella metafisica del sesso di Weininger – che si riflette, principalmente e con ironia, negli uomini-gallo dipinti da Savinio –, nella volontà di potenza e nell'ascesi di Schopenhauer, nel nichilismo superomistico di Nietzsche.

Tutte queste esperienze si riflettono in *Ebdòmero*, anche nella pagina che per brevità chiamiamo leopardiana. Il gallo dechirichiano non ha l'immobilità solenne e sacrale del *tarnegol* di Leopardi; al contrario è un pennuto per così dire cinetico, che s'ingrandisce ad ogni giro delle sue evoluzioni, dall'alto in basso e viceversa; ed è anche un rapace divoratore, un avvoltoio che si mangia gli edifici – nel disegno con cui de Chirico illustrò l'edizione d'arte Bestetti del 1972, lo vediamo troneggiare tra le lettere che gli vorticano intorno e davanti a una chiesa col campanile mozzo. Non è più, come nel *Cantico*, la proiezione iconica, sovrastorica, dell'Origine, bensì un mostro partorito dalla storia feroce degli uomini: ce lo dice l'ambientazione in un paese funestato da guerre, invasioni, emigrazioni, sul quale si riflettono la miseria e la corruzione del vecchio e del nuovo mondo (la lupa capitolina e il *megaron* americano).

Un'ultima osservazione. La trascrizione di de Chirico si ferma al Prologo dell'operetta leopardiana; è assente il *cantico*, non rappresentabile in un testo finalizzato alla pittura. La trascrizione sarebbe possibile in musica, come ha fatto Goffredo Petrassi per il *Coro di morti* del *Ruysch*; e viene in mente un altro appunto del poeta nel citato abbozzo autobiografico: «principio del mondo (ch'io avrei voluto porre in musica non potendo la poesia esprimere queste cose)». Questo nel '19; nel '24, invece, Leopardi riuscì nell'intento inventando una scrittura che ha la geniale modulazione di uno spartito musicale.



GIORGIO DE CHIRICO, *Gallo*, matita, carboncino e acquerello su carta uso mano –  
Illustrazione per *Ebdòmero*, edizione Bestetti, Roma 1972

GIACOMO LEOPARDI, *Cantico del gallo silvestre*

Testo scandito in un Prologo e sette movimenti, e paragrafato secondo l'edizione critica delle *Operette morali*, a c. di Ottavio Besomi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1979

[Prologo, §§ 1-4]

[1] Affermano alcuni maestri e scrittori ebrei, che tra il cielo e la terra, o vogliamo dire mezzo nell'uno e mezzo nell'altra, vive un certo gallo salvatico; il quale sta in sulla terra coi piedi, e tocca colla cresta e col becco il cielo.<sup>1</sup> [2] Questo gallo gigante, oltre a varie particolarità che di lui si possono leggere negli autori predetti, ha uso di ragione; o certo, come un pappagallo, è stato ammaestrato, non so da chi, a profferir parole a guisa degli uomini: perocchè si è trovato in una cartapecora antica, scritto in lettera ebraica, e in lingua tra caldea, targumica, rabbinica, cabalistica e talmudica, un cantico intitolato, *Scir detarnegòl bara letzafra*, cioè *Cantico mattutino del gallo silvestre*: il quale, non senza fatica grande, nè senza interrogare più d'un rabbino, cabalista, teologo, giuriconsulto e filosofo ebreo, sono venuto a capo d'intendere, e di ridurre in volgare come qui appresso si vede. [3] Non ho potuto per ancora ritrarre se questo Cantico si ripeta dal gallo di tempo in tempo, ovvero tutte le mattine; o fosse cantato una volta sola; e chi l'oda cantare, o chi l'abbia udito; e se la detta lingua sia proprio la lingua del gallo, o che il Cantico vi fosse recato da qualche altra. [4] Quanto si è al volgarizzamento infrascritto; per farlo più fedele che si potesse (del che mi sono anche sforzato in ogni altro modo), mi è paruto di usare la prosa piuttosto che il verso, se bene in cosa poetica. Lo stile interrotto, e forse qualche volta gonfio, non mi dovrà essere imputato; essendo conforme a quello del testo originale: il qual testo corrisponde in questa parte all'uso delle lingue, e massime dei poeti, d'oriente.

[primo movimento, § 5]

[5] Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partonsene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita; riducetevi dal mondo falso nel vero.

[secondo movimento, § 6]

[6] Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risvegliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani

<sup>1</sup> Vedi, tra gli altri, il Buxtorf, *Lexic. Caldaic. Talmud. et Rabbin.* Col . 2653 et seq.

dell'infelicità sua. Dolcissima cosa è quel sonno, a conciliare il quale concorse o letizia o speranza. L'una e l'altra insino alla vigilia del dì seguente, conservasi intera e salva; ma in questa, o manca o declina.

[terzo movimento, §§ 7-10]

[7] Se il sonno dei mortali fosse perpetuo, ed una cosa medesima colla vita; se sotto l'astro diurno, languendo per la terra in profondissima quiete tutti i viventi, non apparisse opera alcuna; non muggito di buoi per li prati, nè strepito di fiere per le foreste, nè canto di uccelli per l'aria, nè sussurro d'api o di farfalle scorresse per la campagna; non voce, non moto alcuno, se non delle acque, del vento e delle tempeste, sorgesse in alcuna banda; certo l'universo sarebbe inutile; ma forse che vi si troverebbe o copia minore di felicità, o più di miseria, che oggi non vi si trova? [8] Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia: nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? Delle opere innumerabili dei mortali da te vedute finora, pensi tu che pur una ottenesse l'intento suo, che fu la soddisfazione, o durevole o transitoria, di quella creatura che la produsse? [9] Anzi vedi tu di presente o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? in qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano? Forse si nasconde dal tuo cospetto, e siede nell'imo delle spelonche, o nel profondo della terra o del mare? Qual cosa animata ne partecipa; qual pianta o che altro che tu vivifichi; qual creatura provveduta o sfornita di virtù vegetative o animali? [10] E tu medesimo, tu che quasi un gigante instancabile, velocemente, dì e notte, senza sonno nè requie, corri lo smisurato cammino che ti è prescritto; sei tu beato o infelice?<sup>2</sup>

[quarto movimento, §§ 11-12]

[11] Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto in tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocchè la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente. [12] Troppo lungo difetto di questo sonno breve e caduco, è male per se mortifero, e cagione di sonno eterno. Tal cosa è la vita, che a portarla, fa di bisogno ad ora ad ora, deponendola, ripigliare un poco di lena, e ristorarsi con un gusto e quasi una particella di morte.

[quinto movimento, § 13]

---

<sup>2</sup> Come un buon numero di Gentili e di Cristiani antichi, molti anco degli Ebrei (tra' quali Filone di Alessandria, e il rabbino Mosè Maimonide) furono di opinione che il sole, e similmente i pianeti e le stelle, avessero anima e vita. Veggasi il Gassendi, *Physic. sect. 2.*, lib. 2, cap. 5; e il Petau, *Theologic. dogm. de sex dier. opific.* lib. 1, cap. 12, Â§ 5 et seqq.



[13] Pare che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire. Non potendo morire quel che non era, perciò dal nulla scaturirono le cose che sono. Certo l'ultima causa dell'essere non è la felicità; perocchè niuna cosa è felice. Vero è che le creature animate si propongono questo fine in ciascuna opera loro; ma da niuna l'ottengono: e in tutta la loro vita, ingegnandosi, adoperandosi e penando sempre, non patiscono veramente per altro, e non si affaticano, se non per giungere a questo solo intento della natura, che è la morte.

[sesto movimento, §§ 14-16]

[14] A ogni modo, il primo tempo del giorno suol essere ai viventi il più comportabile. Pochi in sullo svegliarsi ritrovano nella loro mente pensieri dilettoni e lieti; ma quasi tutti se ne producono e formano di presente: perocchè gli animi in quell'ora, eziandio senza materia alcuna speciale e determinata, inclinano sopra tutto alla giocondità, o sono disposti più che negli altri tempi alla pazienza dei mali. Onde se alcuno, quando fu sopraggiunto dal sonno, trovavasi occupato dalla disperazione; destandosi, accetta novamente nell'animo la speranza, quantunque ella in niun modo se gli convenga. [15] Molti infortuni e travagli propri, molte cause di timore e di affanno, paiono in quel tempo minori assai, che non parvero la sera innanzi. Spesso ancora, le angosce del dì passato sono volte in dispregio, e quasi per poco in riso, come effetto di errori, e d'immaginazioni vane. [16] La sera è comparabile alla vecchiaia; per lo contrario, il principio del mattino somiglia alla giovinezza: questo per lo più racconsolato e confidente; la sera trista, scoraggiata e inchinevole a sperar male. Ma come la gioventù della vita intera, così quella che i mortali provano in ciascun giorno, è brevissima e fuggitiva; e prestamente anche il dì si riduce per loro in età provetta.

[settimo movimento, §§ 17-19]

[17] Il fior degli anni, se bene è il meglio della vita, è cosa pur misera. Non per tanto, anche questo povero bene manca in sì piccolo tempo, che quando il vivente a più segni si avvede della declinazione del proprio essere, appena ne ha sperimentato la perfezione, nè potuto sentire e conoscere pienamente le sue proprie forze, che già scemano. In qualunque genere di creature mortali, la massima parte del vivere è un appassire. Tanto in ogni opera sua la natura è intenta e indirizzata alla morte: poichè non per altra cagione la vecchiezza prevale sì manifestamente, e di sì gran lunga, nella vita e nel mondo. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile. [18] Solo l'universo medesimo apparisce immune dallo scadere e languire: perocchè se nell'autunno e nel verno si dimostra quasi infermo e vecchio, nondimeno sempre alla stagione nuova ringiovanisce. Ma siccome i mortali, se bene in sul primo tempo di ciascun giorno racquistano alcuna parte di giovinezza, pure invecchiano tutto dì, e finalmente si estinguono; così l'universo, benchè nel principio degli anni ringiovanisca, nondimeno continuamente

invecchia. [19] Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro maravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno nè fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso, si dileguerà e perderassi.<sup>3</sup>

*Ringrazio di cuore Franca Parri Felici e le figlie Lucia e Roberta, che hanno scelto «Oblio» per pubblicare l'ultimo saggio che il nostro Lucio ha fatto in tempo a licenziare per la stampa.*

*NM*

---

<sup>3</sup> Questa è conclusione poetica, non filosofica. Parlando filosoficamente, l'esistenza, che mai non è cominciata, non avrà mai fine.

Enrica Maria Ferrara

Elena Ferrante e la questione dell'identità<sup>1</sup>

In una recente analisi de *I giorni dell'abbandono* di Elena Ferrante<sup>2</sup> ho messo in evidenza come Olga, la protagonista del romanzo, inauguri un nuovo approccio epistemologico ai concetti di soggetto e di realtà che poi si evolverà ulteriormente nel ciclo de *L'amica geniale*. Traumatizzata dall'abbandono del marito, Olga vede la materia disintegrarsi, perdere i suoi solidi contorni, uscire dai margini. Si tratta di un processo di decomposizione che riguarda un po' tutti: soggetti umani e animali, oggetti inanimati, dispositivi tecnologici. La mia opinione in proposito è che tale processo – tra la «frantumaglia» degli scritti teorici e la «smarginatura» dei romanzi napoletani – suggerisca una nuova configurazione della realtà nella quale, come afferma la filosofa Barad «matter is substance in its intra-active becoming – not a thing, but a doing [...] a stabilizing and destabilizing process of iterative intra-activity».<sup>3</sup> In questo nuovo mondo di fenomeni dinamici ed intra-attivi, l'agente umano non ha più il controllo del processo di conoscenza perchè quest'ultimo è il prodotto dell'intra-azione fra soggetti umani e animali, oggetti inanimati, dispositivi tecnologici: tutti dotati di un'agenzialità [agency] equipollente. Le tradizionali logiche causali utilizzate dal soggetto per dare ragione dei fenomeni, sono pertanto inutilizzabili.

Come ne *I giorni dell'abbandono*, anche ne *L'amica geniale* accadono fenomeni che sono inesplicabili dal punto di vista della logica tradizionale. Mi riferisco, ad esempio, all'esplosione della pentola di rame, episodio che accade poco dopo il famoso Capodanno nel quale Lina si accorge per la prima volta di soffrire del male della «smarginatura». Se a Capodanno Lina aveva cominciato a vedere le persone fuoriuscire dai loro confini corporei e mescolarsi con la materia circostante, in un'orrida mistura di sangue, carne e materia inerte, l'esplosione della pentola di rame avviene indipendentemente da un agente umano e dunque costituisce un passaggio fondamentale nella rappresentazione della «smarginatura»: la prova che quell'orrenda realtà senza confini nè margini effettivamente esiste, senza bisogno di un soggetto che la pensi.

<sup>1</sup> Il nucleo originario di questo articolo è una comunicazione nell'ambito della tavola rotonda su Elena Ferrante da me organizzata alla Conferenza della Society for Italian Studies, aprile 2016. Lo studio sull'identità postumana di Elena Ferrante rientra in un progetto più ampio sull'identità postumana nella letteratura e nel cinema italiani la cui pubblicazione si prevede per il 2018.

<sup>2</sup> E. M. Ferrara, 'Performative Realism and Posthumanism in *The Days of Abandonment*', in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, a cura di G. Russo Bullaro and S. Love, New York, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 129-157. Il romanzo cui faccio riferimento è E. Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Roma, E/O, 2002.

<sup>3</sup> K. Barad, 'Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter', *Signs*, University of Chicago Press, 28.3, 2003, pp. 801–831 [822]. Si veda anche, della stessa autrice, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, North Carolina, Duke University Press, 2007. Per una bibliografia sull'opera di Ferrante, si fa riferimento al citato volume a cura di G. Russo Bullaro e S. Love. Si ricorda inoltre il numero 73 della rivista online *Allegoria*, una sezione del quale è dedicato al ciclo de *L'amica geniale*: <http://www.allegoriaonline.it/index.php/i-numeri-precedenti/allegoria-n-73> [28 settembre 2017].

Lei, insomma, stava sola in cucina a fare i piatti ed era stanca, proprio senza forze, quando a un certo punto c'era stato uno scoppio. S'era girata di scatto e s'era accorta che era esplosa la pentola grande di rame. Così, da sola. Era appesa al chiodo dove normalmente si trovava, ma al centro aveva un grande squarcio e i bordi erano sollevati e ritorti e la pentola stessa s'era tutta sformata, come se non riuscisse più a conservare la sua apparenza di pentola.<sup>4</sup>

Non potendo essere attribuita ad alcun intervento umano,<sup>5</sup> l'esplosione della pentola di rame diventerà nel corso del romanzo il simbolo ed il significante di una realtà in cui gli oggetti interagiscono l'uno con l'altro e producono effetti su esseri umani ed oggetti inanimati indipendentemente dal fatto che esista o meno un soggetto di conoscenza in grado di conferire un senso a tali fenomeni. L'accartocciarsi della pentola è anche l'emblema di una mutazione della personalità, di un farsi e disfarsi dell'identità che acquista una nuova forma grazie alla rottura della precedente: «Era un'immagine che ormai utilizzavo di continuo, ogni volta che avvertivo una frattura dentro di lei o dentro di me».<sup>6</sup> Ma la pentola ha soprattutto valenza esplicativa ed emblematica di una più vasta «intra-azione» che dalla materia – non più inerte ma pulsante e viva – dell'ambiente e della città si estende ai soggetti umani che vengono a trovarsi invischiati e co-implicati in essa.<sup>7</sup> Si veda ad esempio nel terzo volume, *Storia di chi fugge e di chi resta*, il racconto del ritorno di Elena a Napoli dopo il periodo idilliaco degli studi alla Normale di Pisa. La donna appare sopraffatta dal caos, dal chiasso dei movimenti studenteschi, dalla ressa dei turisti e conferisce alla città stessa una sua agenzialità nel processo di de-formazione di oggetti e soggetti immersi nel suo divenire.

In quel periodo di piogge, la città si era ancora una volta crepata, un intero palazzo si era crepato su un fianco come una persona che si appoggia al bracciolo tarlato di una vecchia poltrona e il bracciolo cede. Morti, feriti. E grida, mazzate, bombe carta. Pareva che la città covasse nelle viscere una furia che non riusciva a venir fuori e perciò la erodeva, o erompeva in pustole di superficie, gonfie di veleno contro tutti, bambini, adulti, vecchi, gente di altre città, americani della Nato, turisti d'ogni nazionalità, gli stessi napoletani.<sup>8</sup>

Questo erompere della materia dal profondo e il suo propagarsi a mo' di contagio, sconfinando nell'alterità umana, animale ed inanimata come un «veleno» o come una sostanza purulenta, prelude alla famosa rappresentazione del terremoto napoletano

<sup>4</sup> E. Ferrante, *L'amica geniale*, Roma, E/O, 2011, p. 224.

<sup>5</sup> Alla madre che l'accusa di averla rotta, Lina replica che una pentola, «anche se cade, non si spacca e non si deforma a quel modo» (Ibidem).

<sup>6</sup> Ivi, p.261.

<sup>7</sup> Sulla «porosità» di Napoli e del suo territorio - organismo dotato di corporeità ed agenzialità cognitiva – che agevolerebbe l'interscambio gnoseologico tra esseri umani, altri esseri viventi e materia inanimata, determinando quello che Hayles definisce «cognitive embodiment», si veda il saggio di S. Iovino, 'Bodies of Naples. A Journey in the Landscape of Porosity', in Id., *Ecocriticism and Italy. Ecology, Resistance and Liberation*, London-New York, Bloomsbury Academic, 2016, pp. 13-46. Si veda anche N. K. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

<sup>8</sup> E. Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, E/O, 2013, p. 19.

del 1980: il momento in cui il concetto di «smarginatura» viene concettualizzato ed esemplificato nella maniera più esaustiva. Colte di sorpresa dal sisma, fra le due amiche, che si trovano insieme per le strade del «rione», Lina ha una reazione spropositata, come quella di una persona affetta da grave malattia cognitiva: «Gridò ansimando che l'auto si era smarginata, anche Marcello al volante si stava smarginando, la cosa e la persona zampillavano da loro stesse mescolando metallo liquido e carne».<sup>9</sup> Nei momenti drammatici che seguono a questa sua rivelazione, Lina confessa ad Elena che «per lei era così da sempre, una cosa si smarginava e pioveva su un'altra, era tutto uno sciogliersi di materie eterogenee, un confondersi e rimescolarsi».<sup>10</sup> Potremmo essere tentati di liquidare l'intero episodio di Lina e la sua «smarginatura» come un'affezione psichica, una malattia della percezione, se la narratrice Elena non avesse seminato tracce di una sua condivisione dell'approccio cognitivo di Lina in vari punti del romanzo, alcuni dei quali ho citato in precedenza. Un ulteriore esempio di radicale trasformazione della materia si verifica ne *La storia del nuovo cognome*, durante l'accesa discussione tra Rino, Gigliola, Pinuccia e Michele Solaro che non concordano se affidare o meno a Lina la gestione del negozio di scarpe in Piazza dei Martiri. In questo caso, l'improvviso cambiamento molecolare riguarda l'auto-combustione del famoso pannello raffigurante Lina in abito da sposa, pannello su cui Elena e Lina erano intervenute rendendo irriconoscibile la foto originaria:

All'improvviso, non si sa come, il pannello [...] emise un suono rauco, una specie di respiro malato, e s'incendiò con una sfiammata alta. Pinuccia era di spalle alla foto, quando successe. La vampa le si levò dietro come da un focolare segreto e le lambì i capelli, che crepitarono e le sarebbero bruciati tutti in testa se Rino prontamente non glieli avesse spenti a mani nude.<sup>11</sup>

Varie spiegazioni, alcune delle quali di sapore decisamente magico-realista – come l'intervento diabolico o le fatture di Lina - vengono ipotizzate dagli astanti per questo episodio. A mio parere, però, ci troviamo di fronte ad un altro esempio del fatto che, nella realtà di Elena Ferrante, la materia è una cosa viva dotata di una propria finalità.<sup>12</sup>

Che cosa c'entra tutto questo con la questione dell'identità? In che modo l'identità del soggetto ferrantiano può essere messa in relazione con l'esplosione di una pentola o l'improvvisa auto-combustione di un quadro?

Proviamo a rispondere con un'altra domanda. Se non esiste un soggetto umano a cui possano essere imputate queste azioni, è proprio necessario, in linea generale, un

<sup>9</sup> E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, Roma, E/O, 2014, p. 161.

<sup>10</sup> Ivi, p. 162.

<sup>11</sup> E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, Roma, E/O, 2012, pp.139-40.

<sup>12</sup> C'è da dire che l'agenzialità dell'oggetto, manifestantesi nell'improvvisa auto-combustione del pannello, è co-implicata con quella del soggetto. Ricorderemo infatti che l'incendio spontaneo avviene in un momento successivo rispetto alla creativa deformazione e «scancellazione» della propria immagine in abito da sposa che Lila mette in atto con l'aiuto di Elena. Sul valore epistemologico del pannello di Lila e la sua rappresentazione efrastica, si veda adesso l'ottimo saggio di Stilian Milkova, 'Elena Ferrante's Visual Poetics: Ekphrasis in *Troubling Love*, *My Brilliant Friend*, and *The Story of a New Name*', in *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, cit., pp. 159-182.

soggetto che abbia agenzialità? Se è la pentola ad essere responsabile della propria esplosione, perchè cerchiamo a tutti i costi un agente umano che dia ragione di tale fenomeno?

Se applichiamo questo paradosso all'annoso dibattito sull'identità di Elena Ferrante e ci chiediamo se è necessario individuare un autore empirico dietro l'atto di scrittura, pare facile concludere che un libro non si scrive da solo. Nessuno mai avallerebbe una simile ipotesi. Un libro che si scrive da solo contravviene al principio di autorialità, a quella convenzione solidamente affermatasi più o meno dal tempo in cui Gutenberg inventò la stampa, nella seconda metà del Quattrocento: convenzione per la quale il nome dell'autore sul frontespizio corrisponde all'immutabile identità di un volume non più affidato alla fluida tradizione manoscritta che modificava il testo in dipendenza da vari fattori, ivi compresa la disposizione umorale e fisiologica dello scriba. Insomma, dal Cinquecento in poi, all'immodificabile volume tipografico corrisponde la solida identità di un soggetto (anche multiplo) che lo licenzia per la stampa e così afferma: questo volume è mio, ne sono l'autore.<sup>13</sup>

Se Elena Ferrante ha deciso di sfidare questa convenzione ci sono almeno tre possibili ragioni, probabilmente tutte valide. Primo: il libro si è scritto da solo, ovvero non può essere attribuito ad un singolo autore ma è il frutto di una collaborazione tra individui (un team di specialisti, gli editori, un marito e una moglie). Secondo: il libro, dopo essere stato scritto, diviene un'entità autonoma, dotata di una propria vita separata da quella del suo autore. Questo è quello che Ferrante ha predicato da sempre: «Ho scoperto, pubblicando, che un certo sollievo viene dal fatto che il testo, nel momento in cui diventa libro stampato, se ne va altrove. [...] Desidero poter pensare che, se il mio libro entra nel circuito delle merci, niente sia in grado di obbligarmi a fare il suo stesso percorso».<sup>14</sup> Terzo: l'autore ritiene che in questa nostra era digitale, socio-mediatica e postumana, non possiamo continuare ad onorare un principio codificato seicento anni fa, quando la stampa rappresentava quella rivoluzione copernicana che consentiva di collegare un individuo determinato, l'uomo vitruviano della tradizione umanistica, o almeno il suo nome, all'oggetto libro. Per meglio dire, questo principio potrebbe essere ancora avallato se l'autore non fosse costretto dalle nuove prassi di comunicazione ed informazione a mettere in atto una «performance mediatica» che cancella la distanza tra l'autore e l'oggetto libro. Secondo Ferrante, i media «fanno sì che l'uno si spenda a favore dell'altro, impastano il primo con i materiali del secondo e viceversa».<sup>15</sup>

Se prendiamo per buona questa terza ipotesi, che non esclude le altre, le conseguenze che ne derivano sono esattamente quelle che poi, in fin dei conti si sono verificate. E cioè che l'autore, lungi dal volersi realmente nascondere, ha voluto semplicemente giocare a nascondino con il lettore, istigandolo ad interrogarsi sulla questione dell'identità. E quale sarebbe la motivazione profonda del comportamento di

<sup>13</sup> Sulla transizione dall'oralità alla scrittura, cfr.: G. Alfano, *Nelle maglie della voce. Oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

<sup>14</sup> E. Ferrante, *La frantumaglia*, Roma, E/O, 2014, p. 54.

<sup>15</sup> Ivi, p. 56.

Ferrante? Quale imperscrutabile istinto l'avrebbe portata a collocare davanti al lettore una pentola che esplode da sola, un quadro che va in fiamme, un libro senza autore? A me pare che la risposta a questa domanda sia ancora una volta abbastanza semplice e per questo, forse, generalmente trascurata. Se l'obbiettivo di Ferrante è quello di separare il fenomeno dal soggetto umano e conferire agenzialità all'oggetto, ciò che davvero preme all'autrice è che il lettore si chieda nel corso della lettura: chi è il soggetto? Esiste un soggetto? E se esiste, è un ente o un simulacro? E insomma: che cos'è quest'identità?

Un altro scrittore che poneva insistentemente la medesima questione e che Ferrante non a caso cita come modello di reticenza quando spiega in un'intervista la ragione per cui preferisce non dare una descrizione di sé, è Italo Calvino. Alla domanda del giornalista («É disposta a dare una breve descrizione – e se vuole anche fisica – di se stessa?»), Ferrante risponde seccamente:

No. E mi permetta di rifarmi, per questa risposta un po' brusca, a Italo Calvino che, convinto che di un autore contano solo le opere, nel 1964 scriveva a una studiosa dei suoi libri: "... dati biografici non ne do, o li do falsi, o comunque cerco sempre di cambiarli da una volta all'altra. Mi chieda pure quel che vuol sapere e glielo dirò, ma non le dirò mai la verità, di questo può star sicura". Questo passo mi è sempre piaciuto e almeno parzialmente l'ho fatto mio. Potrei dirle che sono bella e atletica come una star, o che sono inchiodata fin dall'adolescenza su una sedia a rotelle [...] e altre frottole. Il problema è che, a differenza di Calvino, detesto rispondere a una domanda con un rosario di bugie.<sup>16</sup>

Che sia vero o meno ciò che Ferrante scrive riguardo alla sua repulsione per la bugia – affermazione facilmente confutabile se si prende per buona la sua identificazione con la traduttrice Anita Raja, perchè in quel caso molti dei racconti personali contenuti ne *La frantumaglia* sarebbero appunto «un rosario di bugie» – da non sottovalutare è l'indicazione fornita a lettori e critici che associa il nome di Calvino alla questione della reticenza a parlare di sé. Non bisogna dimenticare infatti che, nel caso di Calvino, è probabile che il pudore celasse ragioni profonde, le stesse che lo portavano a moltiplicare le immagini di sé, creando di volta in volta maschere autoriali diverse: una sorta di frenesia performativa che spiega il costante trasformismo stilistico nel corso della sua trentennale carriera. É stata Carla Benedetti a individuare fra le cause del «malessere d'identità» calviniano la paura di «essere definito, giudicato e così pietrificato – come Perseo – dallo sguardo dei lettori, dei critici e degli “addetti ai lavori”». <sup>17</sup> Benedetti fa riferimento alla *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*, scritta a posteriori nel 1964, nella quale Calvino afferma che il primo libro sarebbe stato meglio non averlo scritto. Perchè essere definiti e incasellati, per così dire, in una determinata tipologia di autore costringe lo scrittore a profondere tutte le proprie energie nel tentativo di confermare oppure demolire

<sup>16</sup> Ivi, p. 80.

<sup>17</sup> C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p.25.

quell'immagine che il pubblico ha inevitabilmente creato.<sup>18</sup> La soluzione per cui Calvino sembra optare è quella di una moltiplicazione delle immagini autoriali, processo agevolato dalla sua lucida consapevolezza che «la condizione preliminare di qualsiasi opera letteraria è questa: la persona che scrive deve inventare quel primo personaggio che è l'autore dell'opera».<sup>19</sup> Altro è l'autore empirico – quello di cui Calvino si rifiuta di concedere i dati autobiografici (o li dà falsi); altro è l'istanza autoriale creata dall'autore empirico nell'atto di scrittura: «L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e si identifica con quella proiezione di se stesso nel momento in cui scrive».<sup>20</sup>

Ebbene, ciò che interessa sottolineare in quest'analisi contrastiva dell'atteggiamento che i due autori, Calvino e Ferrante, manifestano sulla questione dell'identità, è che entrambi tengono a mantenere ben separati l'autore empirico dall'istanza autoriale. Se Ferrante rifiuta in assoluto di rimanere invischiata nella «performance mediatica», Calvino decide di stare al gioco ma dettando le proprie regole, e cioè costruendosi «addosso negli anni un'immagine d'autore» che è una sorta di «*identità controllata*»<sup>21</sup> e, al tempo stesso, consapevolmente mettendo in scena l'autore come giocoliere, impostore e mistificatore.

Il Calvino che negli anni Settanta si trova a fare i conti con la depotenziazione del principio di autorità ed autorialità dell'artista a seguito dell'annunciata morte dell'uomo,<sup>22</sup> e che approderà alla scrittura di quel capolavoro acclamato della postmodernità che è *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, ha in realtà covato l'intero processo di frantumazione performativa dell'istanza autoriale già a partire dalle sue prime prove, spinto dall'ansia di essere definito della *Prefazione* al *Sentiero*. In tal senso, l'autrice Elena Ferrante parrebbe l'incarnazione ironica e ludica di quel mito dell'impersonalità cui inneggia lo scrittore in crisi Silas Flannery dal nucleo pulsante di *Se una notte*: «Come scriverei bene se non ci fossi! [...] Se fossi solo una mano, una mano mozza che impugna una penna e scrive...».<sup>23</sup> Dall'impersonalità alla falsificazione, il passo è breve, come insegna lo stesso Flannery quando allude alla proposta fattagli dal sedicente traduttore Ermes Marana secondo cui «la letteratura vale per il suo potere di mistificazione», e ritiene che Flannery «abbia le doti necessarie per essere un grande falsificatore, per creare degli apocrifi perfetti»:

Ha continuato a espormi le sue teorie, secondo le quali l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni.

<sup>18</sup> L'arcinoto brano cui faccio riferimento è il seguente: «Finchè il primo libro non si è scritto, si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita, il primo libro già ti definisce mentre tu in realtà sei ancora lontano dall'esser definito; e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere» (I. Calvino, 'Prefazione 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno*', in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. I, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, 1991, p. 1202).

<sup>19</sup> I. Calvino, *Saggi*, tomo I, a cura di M. Barenghi, collezione «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1995, p. 390.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, cit., p. 24.

<sup>22</sup> Il riferimento è, naturalmente a M. Foucault, *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

<sup>23</sup> I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, Milano, Mondadori, a cura di M. Barenghi e B. Falchetto, p. 779.



[...] Potrei dunque incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo stesso involucro.<sup>24</sup>

Raccogliendo l'eredità lasciata da Calvino e dal suo *avatar* Silas Flannery, Ferrante da un lato mette in scena la dissoluzione dell'autore nella «nuvola di finzioni» che ammanta di mistero la questione della sua identità. Dall'altro, nei romanzi napoletani intraprende un processo di ricerca che conduce alla scoperta della perdita di centralità del soggetto tradizionalmente inteso e lascia il passo al nuovo soggetto postumano, relazionale e vitalistico, emerso nella post-modernità con la fine dell'antropocentrismo.<sup>25</sup> Vediamo come.

In principio l'identità, per Elena Ferrante e per il suo *avatar* Elena Greco, è l'io scritto, o ciò che di esso si consegna alla pagina. La narrazione conferisce un tempo, un significato ed una forma ad un «paesaggio» interiore «instabile» e frammentario: «La frantumaglia è [...] una massa aerea o acquatica di rottami all'infinito che si mostra all'io, brutalmente, come la sua vera e unica interiorità. La frantumaglia è il deposito del tempo, senza l'ordine di una storia, di un racconto».<sup>26</sup>

Nei romanzi napoletani, Elena Greco riesce a rimanere stabile e centrata grazie alla sua incrollabile fede nel potere della lingua scritta sulla materia informe e frammentaria che da lei viene letteralmente ricomposta e imbrigliata nella griglia della scrittura. Tramite un atto di auto-determinazione che ha le sue radici nel potere performativo della lingua, Elena Greco trasforma il cogito cartesiano – «penso dunque sono» – nell'audace enunciato performativo: «scrivo dunque sono».<sup>27</sup>

Viceversa, Lina è sopraffatta dalla paura di disintegrarsi in un'identità liquida nella quale i confini tra soggetto e oggetto, identità e alterità, non sono chiaramente definiti.<sup>28</sup> Quella che Ferrante chiama «smarginatura» è appunto una peculiare

<sup>24</sup> Ivi, p. 788.

<sup>25</sup> Quando parlo di soggetto postumano mi riferisco a quella convergenza di umano e non-umano cui ho alluso in precedenza riferendomi alla filosofa Barad. Secondo le teorie di Barad – oltre che di Haraway, Marchesini, Latour, Braidotti ed altri – umano e non-umano sono categorie performative e non ontologiche in senso essenzialista. Lo stesso essere umano è la risultante dell'intersezione fra vari processi di interazione agenziale e significazione culturale. Si veda a tale proposito: Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, e inoltre, *When Species Meet*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008; Roberto Marchesini, *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, e dello stesso autore, *Il tramonto dell'uomo: la prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009; Andrew Pickering, *The Mangle of Practice: Time, Agency, and Science*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; Rosi Braidotti, 'Animals, Anomalies, and Inorganic Others: De-oedipalizing the Animal Other', in *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 124: 2, 2009, pp. 526-32; *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, New York, Columbia University Press, 2011; e infine, *The Posthuman*, Cambridge, Polity Press, 2013.

<sup>26</sup> E. Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 95.

<sup>27</sup> Che l'identità sia un costruito sociale e performativo piuttosto che un insieme di qualità radicate nell'essenza dell'individuo o della specie, è un concetto che risale almeno a Judith Butler: «Identity is performatively constituted by the very 'expressions' that are said to be its results» (J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2nd edition, 1999, p. 33). A sua volta, l'idea che l'identità sia il prodotto di un'iterazione di atti e discorsi sociali è fondata sulla teoria degli speech-acts di Austin; in particolare su quello che Austin chiama il performativo linguistico. Si veda: J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962, e James Loxley, *Performativity*, London, Routledge, 2007.

<sup>28</sup> L'ansia generata in Lina dal suo sentirsi senza forma, un'ansia che Elena cerca di placare tramite la scrittura, può considerarsi rappresentativa di un generale malessere dell'identità che è tipico della modernità «liquida» di cui parla Zygmunt Bauman. Lo smascheramento del concetto di identità come costruito sociale e i processi di globalizzazione hanno condotto, fra le altre cose, all'indebolimento di quelle categorie sociali che contribuivano a definire ed ancorare

affezione del soggetto cognitivo e senziente per la quale l'individuo esperisce la realtà circostante non come un oggetto di conoscenza che è esterno al soggetto umano, ma come un «fare» o un «divenire» in cui soggetto e oggetto sono radicalmente invischiati e co-implicati.<sup>29</sup> Dal flusso performativo di questa realtà che si comporta come un conglomerato di attività agenziale in cui tutti gli enti possiedono la stessa responsabilità nella produzione dei fenomeni, Lina è simultaneamente respinta e fatalmente attratta, tanto da arrivare a desiderare la propria cancellazione. Ecco perchè Elena deve dare a Lina una forma scritta: «io che ho scritto mesi e mesi e mesi per darle una forma che non si smargini, e batterla e calmarla, e così a mia volta calmarmi».<sup>30</sup>

Se Elena «scrive» Lina perchè l'identità della sua amica geniale non venga sopraffatta dall'intrusione della materia umana, animale, vegetale ed addirittura elettronica (il computer che da un certo momento in poi rappresenta il suo alter ego) che preme ai confini, qual è l'alterità da cui Elena si difende, la «frantumaglia» che scongiura attraverso la parola scritta?

Naturalmente quella di Lina, dalla cui identità si sente assediata perchè rischia continuamente di confondersi con la sua: «E la sua vita si affaccia di continuo nella mia, nelle parole che ho pronunciato, dentro le quali c'è spesso un'eco delle sue, in quel gesto determinato che è un riadattamento di un suo gesto, in quel mio *di meno* che è tale per un suo *di più*, in quel mio *di più* che è la forzatura di un suo *di meno*».<sup>31</sup> Sostenitrice della filosofia della differenza,<sup>32</sup> Ferrante pare avallare con la sua epica narrazione dell'identità, un principio fondamentale predicato da Gilles Deleuze secondo il quale l'identità non può considerarsi come un concetto primario al quale il principio di differenza si opporrebbe come antinomico. Capovolgendo il paradigma dell'identità e sostituendolo con quello della differenza, Deleuze finisce per negare che l'essenza del soggetto possa consistere nella sua identità e postula il principio di differenza come elemento primario nella definizione dell'identità. Dunque, l'identità è il prodotto della relazione tra due (o più) elementi differenziali.<sup>33</sup>

Qual è la conseguenza di questa complessa speculazione filosofica se la utilizziamo come chiave di lettura dei romanzi napoletani di Elena Ferrante? Se applicata ai due personaggi di Lina ed Elena, la nozione deleuziana di differenza ci porta a dedurre che nè Elena nè Lina hanno una propria identità primaria. Sono invece due differenziali che producono la rispettiva identità: un'identità che vive in bilico sui

---

in maniera forte l'idea di identità (genere, nazionalità, famiglia, classe sociale). Sul concetto di «identità liquida» si veda almeno: Z. Bauman, *Identity. Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge, Polity Press, 2004.

<sup>29</sup> Come ho già accennato, la mia impostazione teorica si basa sul realismo performativo o agenziale di Barad secondo cui «things do not have inherently determinate boundaries or properties, and words do not have inherently determinate meanings» (K. Barad, 'Posthumanist Performativity', cit., p. 813).

<sup>30</sup> E. Ferrante, *Storia della bambina perduta*, cit., p. 466.

<sup>31</sup> E. Ferrante, *Storia del nuovo cognome*, cit., p. 337.

<sup>32</sup> «Di femminismo ho letto abbastanza e con passione, tuttavia non ho nessuna esperienza militante. Ho molta simpatia per il pensiero della differenza» (E. Ferrante, *La frantumaglia*, cit., p. 72).

<sup>33</sup> Si veda Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris, 1968. Un valido strumento di supporto nella decodifica del complesso linguaggio di Deleuze, si trova in James Williams, *Gilles Deleuze's difference and repetition : a critical introduction and guide*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.

marginì, in una zona anonima percorsa dalla traccia della scrittura, proprio come quella dell'autrice il cui nome compare in copertina.<sup>34</sup>

Quella che i lettori finiscono col trovare nei romanzi napoletani è allora un'identità postumana che emerge dalla dissoluzione del soggetto tradizionale, quel soggetto che – come Elena Greco – è tenuto insieme da un consapevole atto di auto-riflessione fondato su un pensiero di stampo dualistico («penso dunque scrivo»).

Mi sembra opportuno concludere questa riflessione con una citazione di Rosi Braidotti sul soggetto postumano che potrebbe essere stata scritta per l'amica geniale Lina Cerullo e lo scrittore dall' «identità liquida» Silas Flannery:

What we humans truly yearn for is to disappear by merging into this generative flow of becoming, the precondition for which is the loss, disappearance and disruption of the atomized, individual self.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> L'identità della diade Elena-Lina che sopravvive sull'orlo della scrittura ci ricorda quella del Barone Cosimo Piovasco di Rondò ne *Il barone rampante* che abita sospeso sul labirinto della scrittura grazie allo sforzo performativo di suo fratello Biagio. Si veda, a tale proposito, il mio articolo dal titolo 'Calvino, Posthumanism and Sterne', *Carte Allineate*, 54, 2017 (21-02-2017). Sul postumanesimo di Calvino, si veda il bel saggio di S. Iovino, 'Hybriditales: Posthumanizing Calvino', in *Thinking Italian Animals: Human and Posthuman in Modern Italian Literature and Film*, a cura di D. Amberson and E. Past, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 215-232.

<sup>35</sup> R. Braidotti, *The Posthuman*, cit., p. 136.

Rosanna Lavopa

## Ermes Visconti: una definizione di stile in sintonia con la modernità

L'attività filosofico-letteraria di Ermes Visconti, pur essendo contraddistinta da forti accenti di eclettismo – come già più volte è stato ravvisato da parte della critica –,<sup>1</sup> non è orientata verso una mera esposizione ricognitiva delle teorie gnoseologiche ed estetiche del secolo precedente – rivenienti dal sensismo, dall'ideologia e dalla scuola scozzese –, ma è soprattutto finalizzata a riformulare e a ridefinire principi e temi cardine del pensiero settecentesco nel totale impegno, tipicamente conciliatoristico, di coniugare forme e contenuti dell'arte con i temi della modernità. Nella *Parte terza* del saggio inedito *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, la cui prima redazione risale almeno al 1817,<sup>2</sup> il Visconti, infatti, scrive: «Se le definizioni che verremo raccogliendo non somigliassero per nulla a [quelle] proposte da noi, ciò sarebbe un certissimo indizio che le nostre analisi ci trasportano lungi dal vero».<sup>3</sup>

Il rapporto di contiguità con le definizioni e le proposizioni filosofiche del passato non dà vita a scritti privi di significato attuale e di contenuti nuovi, ma consente di sviluppare un sistema teorico che tenga conto dell'esperienza, dei problemi contingenti di ordine civile e morale. Non è un caso che, nel trattato in questione, il Visconti, pur servendosi per la sua indagine di alcune selezionate categorie metodologiche di matrice sensistica, ideologica e stewartiana, apra un confronto serrato e dinamico poi con le stesse, in particolare con quelle sostenute dal Beccaria, dal Condillac e dal Blair, per citare i nomi più noti. Giunge per questo a formulare idee e ipotesi innovative sul tema linguistico, in sintonia con lo spirito di originalità e comunicatività imposto dai tempi. E questo merito gli era riconosciuto dallo stesso Manzoni, il quale, secondo quanto afferma il Borri, apprezzava l'opera del Beccaria sullo stile, ma aggiungeva al contempo che «Ermes Visconti in un suo scritto inedito ne aveva dimostrata la falsità con molta acutezza».<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Cfr. S. Mambretti, *Cenni sulle meditazioni linguistiche di Ermes Visconti nella prima redazione dei Saggi, 1819-1822*, in «Otto/Novecento», a. IX, f. 2, 1985, pp. 112-147 e A. M. Mutterle, *Dalle carte di Ermes Visconti. Il Carteggio con J. F. Champollion e un frammento inedito*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXVI, vol. CXLVI, 1969, pp. 260-286.

<sup>2</sup> La data di composizione dell'opuscolo è accertata da una lettera che Tommaso Grossi indirizza, il 20 luglio 1817, a Carlo Porta e che, oltretutto, attesta la rete di rapporti e confronti teorici tra il Visconti e gli altri intellettuali romantici: «Tu sai e lo sapete tutti voi altri *Camerettieri* quanto sia [...] la stima che ho imparato ad avere dei talenti del Sig.<sup>1</sup> Visconti dal dì che sentii leggere quel suo dialogo; e vi dico dappiù che adesso, dopo che ho esaminato la dissertazione sullo stile del medesimo, questa mia stima si è cangiata in ammirazione» (Cfr. *Le lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, a cura di D. Isella, Milano-Napoli, Ricciardi, MCMLXVII, pp. 255-256).

<sup>3</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile» considerato nella sua essenza; e prescindendo dalle qualità che rendono pregevoli o viziosi gli stili diversi*, in Id., *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile. Redazioni inedite 1819-1822. Edizioni a stampa 1833-1838*, a cura di A. M. Mutterle, Bari, Laterza, 1979, p. 321.

<sup>4</sup> N. Tommaseo-G. Borri-R. Borghi, *Colloqui col Manzoni*, a cura di G. Titta Rosa, Milano, Ceschina, 1954, p. 235.

In altri termini, il Visconti avanza un programma estetico che, suffragato, ma non limitato, dalle speculazioni filosofiche settecentesche, vincola lo slancio poetico e creativo a una dimensione di operatività riferita al vero, alle istituzioni e alla società, aderendo così – almeno sino al 1827 – alle fondamentali prerogative della battaglia politico-culturale del romanticismo italiano.<sup>5</sup>

Anche riguardo al problema dello stile, l'autore, poiché stabilisce una stretta colleganza tra idee e trasposizione linguistica, interpreta la fenomenicità stilistica come espressione della tipicità e dello spazio esperienziale di ciascun individuo. Com'è noto, nel '38, riscriverà, assieme alle altre due dissertazioni (le *Analisi de' vari significati delle parole «poesia» e «poetico»* e le *Riflessioni sul bello*) il trattato sullo stile, consegnandone tuttavia un'immagine in gran parte alterata non solo nella struttura – l'originaria configurazione tripartita viene privata dell'ultimo capitolo, e del relativo confronto con le varie definizioni di stile proposte nel corso dei secoli –, ma nella stessa qualità teorica: si avverte, sin dalle prime righe, l'assenza di una sistematica tensione alla concretezza storica. L'edizione a stampa, dal più agevole titolo *Pensieri sullo stile*, manca della duplice nozione di stile, da cui poi si dirama una pluralità di temi linguistici, protesa verso soluzioni teoriche che non ignorano l'incidenza positiva, o comunque determinante, degli aspetti civili, culturali ed istituzionali.<sup>6</sup>

Rispetto alla stesura definitiva, il manoscritto originario, invece, risulta innovativo innanzitutto per l'individuazione di due distinte definizioni di stile, rivenienti dall'applicazione dei principi logici di Dugald Stewart,<sup>7</sup> secondo il quale – come tiene a precisare lo stesso Visconti in una lettera al Fauriel – «alle parole di senso molteplice non si può sempre trovare una definizione sola, ma che talvolta l'analisi conduce a trovare più definizioni contigue».<sup>8</sup> E il debito di filiazione nei confronti del filosofo scozzese è chiaramente enunciato dal nostro autore, il quale, nella parte conclusiva del trattato, afferma: «Le belle opposizioni del Sig.<sup>r</sup> Dugald Stewart [...] diedero a noi un'autorevole guida [...] ed una norma ad imprendere due analisi distinte dello stile».<sup>9</sup>

È dal saggio *On the Beautiful* dei *Philosophical Essays* – opera edita per la prima volta nel 1810 – che il Visconti trae ispirazione per la sua critica alla dottrina scolastica e aristotelica. Secondo Dugald Stewart la varietà di significati attribuibili ad un unico termine non può essere ricondotta ad una comune norma, e quindi ad una singola idea, bensì comprova l'esigenza di collocare ciascun significante all'interno

<sup>5</sup> Per più ampie e acute considerazioni al riguardo, si veda R. Cotrone, *Dalle «Riflessioni» ai «Saggi» sul bello: 'ragione' e 'rivelazione' nel pensiero estetico di Ermes Visconti*, in Ead., *Romanticismo italiano. Prospettive critiche e percorsi intellettuali: di Breme Visconti Scalvini*, Manduria-Bari, Piero Lacaita Editore, 1996, pp. 136 sgg.

<sup>6</sup> Cfr. A. M. Mutterle, *Nota critico-bibliografica* a E. Visconti, *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile*, cit., pp. 599 sgg.

<sup>7</sup> Sulla cultura filosofica della scuola scozzese e, in particolare, sulle istanze teoriche di Dugald Stewart si cfr. *Scienza e filosofia scozzese nell'età di Hume*, a cura di A. Santucci, Bologna, il Mulino, 1976; E. Levi Mortera, *Nuovi accenti sulla filosofia scozzese. Intorno a un convegno su Dugald Stewart*, in «Rivista di filosofia», vol. XCV, n. 3, dicembre 2004, pp. 485-491.

<sup>8</sup> E. Visconti, *Dalle lettere: un profilo*, a cura di S. Casalini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004, p. 68 (lettera del Visconti al Fauriel del 20 dicembre 1821).

<sup>9</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 334.

del contesto e delle circostanze in cui esso è impiegato, cogliendone solo in tal modo il sotteso concetto.<sup>10</sup>

Lo scritto *On the Tendency of some late Philological Speculation*, inoltre, offre osservazioni e precisazioni di carattere semantico utili a chiarire l'aggrovigliato discorso stewartiano sviluppato nella dissertazione cui il Visconti fa esplicito riferimento. In tale trattato, il filosofo scozzese spiega che in tutti i tempi l'elaborazione e l'arricchimento del linguaggio, specie se si tratta di termini riferiti a fenomeni astratti, presuppongono l'utilizzo del metodo analogico e metaforico: di fatto, ogni volta che l'uomo intende riferirsi a una nuova nozione puramente intellettuale, piuttosto che coniare un ulteriore termine, ricorre per analogia a una parola già in uso. Non perdendo di vista il sostrato originario della lingua, si rinnova l'essenziale legame dell'universo linguistico con la realtà sensibile: «I have [...] remarked – puntualizza Stewart – the disposition of the Mind [...] to haverecourse to metaphors borrowed from the Material World. It is in this proneness of the fancy to employ analogical language, in order to express notions purely intellectual, that a provision seems to have been made by nature, for an intercourse between different Minds, concerning things abstracted from Matter».<sup>11</sup> Ad ogni determinazione concettuale viene assegnata una forma espressiva tramite un richiamo metaforico o analogico al *Mondo Materiale*.

È bene però aver presente che Stewart non sfiora teorie linearmente 'materialistiche' come quella elaborata da Tooke<sup>12</sup> nelle *Diversions of Purley*. Se per quest'ultimo – difensore del principio di causa/azione – i fenomeni linguistici dovevano essere indagati come una serie di *effetti*, così da poter ripercorrere a ritroso tutte le accezioni e modificazioni di un termine fino alla sua radice genetica, secondo Stewart, invece, il legame tra segno ed idea è determinato in gran parte dalle *circostanze* e dalla *varietà* storica, per cui, in tale pluralità semantica, non è rintracciabile un ordine genetico.

Visconti, in sintonia con quanto affermato dallo Stewart, sostiene che ciascun vocabolo di «senso multiforme»,<sup>13</sup> poiché si arricchisce per «analogie naturali»,<sup>14</sup> non è riducibile ad un'unica significazione. Il termine 'stile', che in origine indicava l'asticciola in metallo o in osso con la cui estremità appuntita si scriveva sulle tavolette di cera, già per i Latini cominciò a designare, per metafora, il modo di scrivere e di comporre. Lo slittamento interpretativo richiede una precisa

<sup>10</sup> Dugald Stewart nel saggio citato dal Visconti – *On the Beautiful* – così difatti si esprime: esiste «a prejudice which has descended to modern times from the scholastic ages; that when a word admits of a variety of significations, these different significations must all be *species* of the same *genus*, and must consequently include some essential idea common to every individual to which the generic term can be applied. [...] The nature of the circumstances, [...] in the history of language, attach different meanings to the same words; and [...], by slow and insensible gradations, remove them to such a distance from their primitive or radical sense, that no ingenuity can trace the successive steps of their progress» (D. Stewart, *Philosophical Essays*, in Id., *The collected works*, edited by W. Hamilton, Bristol, Thoemmes Press, 1994, vol. V, pp. 193-195).

<sup>11</sup> Ivi, p. 152.

<sup>12</sup> John Horne Tooke (Londra 1736-Wimbledon 1812), uomo politico e filologo, nel 1786 e nel 1806 pubblicò rispettivamente la prima e la seconda parte delle *Diversions of Purley*, un trattato in cui egli sostenne, in particolare, la necessità di studiare la lingua gotica e quella anglosassone.

<sup>13</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 334.

<sup>14</sup> Ivi, p. 335.

determinazione terminologica per ogni contingenza, arte e disciplina: «Chi estendesse le ricerche su tutti gli oggetti a cui è riferito lo stile, al disegno, alla musica, alle altre arti, alle professioni, alle abitudini, dovrebbe far cenno delle analogie naturali per cui il commune vocabolo fu trasportato da una cosa ad un'altra». <sup>15</sup> A ridosso della bivalente definizione di stile emerge l'urgenza da parte del Visconti di rendere più concrete le operazioni linguistiche (reperimento di nuovi termini, innovazioni o modifiche rispetto al precedente sostrato linguistico) attraverso un rapporto più diretto con i fattori contestuali ed esperienziali.

Lo stile andrà considerato nella sua doppia valenza, l'una intrinseca al pensiero, l'altra del tutto indipendente rispetto allo stesso: anzi, il teorico milanese tiene a precisare che l'errore dei precedenti studiosi di questioni linguistiche è stato quello di esaminare il concetto di stile o dall'uno o dall'altro angolo visuale, perdendo così la ricchezza e la complessità delle sue articolazioni. <sup>16</sup>

Già da questa prima partizione è agevole riscontrare come la riflessione viscontiana risulti molto vicina alle procedure analitiche e alle indicazioni di metodo degli empiristi inglesi: l'istanza classificatoria e l'indagine causale sono, infatti, alla base dell'intera argomentazione e danno origine a lunghi elenchi comparativi o a sottili distinguo che spesso fanno velo alla purezza del concetto.

Questa in sintesi la sua posizione: posto che per la realizzazione di un'opera letteraria concorrono «l'invenzione e la disposizione delle idee» – cioè il pensiero – e «l'applicazione de' termini ed il loro complesso» <sup>17</sup> – e quindi la lingua – lo stile può essere considerato o come terzo elemento, distinto dal pensiero, o come parte integrante di esso. Se – spiega il Visconti nelle *Osservazioni generali* del trattato – del testo di uno storico si stimasse il tratto laconico, nobile e ricercato, la ricchezza di aforismi morali e di riflessioni sui vizi degli uomini, dei governi e dei principi, si concluderebbe che lo stile di tale storico è molto simile a quello di Tacito. Lo stile verrebbe, in questo caso, essenzialmente accostato al pensiero: ad esso si attribuirebbe «non solamente la maniera con cui le idee vengono espresse, ma anche la qualità, che è quanto dire, l'invenzione». <sup>18</sup>

Dalla comparazione, invece, degli *Annales* di Tacito con la traduzione di Bernardo Bostichi Davanzati – esemplifica ancora una volta il Visconti – il pensiero risulterà immutato, ma lo stile falsato: quest'ultimo sarà interpretato, in questo secondo caso, come elemento estrinseco al pensiero.

Il puntuale *incipit* offre al lettore le linee direttrici della interpretazione viscontiana, così da prepararlo ai successivi e spesso intricati passaggi argomentativi sia della prima che della seconda parte (in cui lo stile è analizzato secondo le due rispettive nozioni), e infine della terza, nella quale è tracciata una mappa delle varie teorie sullo stile. Va precisato comunque che la fugacità con cui, in quest'ultima sezione, si sfiorano soluzioni dantesche e tassiane e l'insistenza sul raffronto con autori più recenti fanno luce sull'impianto idealmente dialogico dello scritto: è vero sì che

---

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

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 288.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

talvolta i termini di riferimento sono quelli più tradizionalistici e regolistici dell'*Encyclopédie Méthodique*, ma la continuata e incalzante diagnosi delle definizioni settecentesche, nel gioco dell'alternanza citazione-puntualizzazioni (si pensi, ad esempio, alle *Lectures of Rhetoric and Belles Lettres* del Blair, all'*Esperimento di traduzione dell'«Iliade»* del Foscolo, all'articolo del de Jaucourt pubblicato sull'*Encyclopédie*, o ancora alle *Ricerche intorno alla natura dello stile* del Beccaria e al *Cours d'études pour l'instruction du Prince de Parme* del Condillac), contribuisce a rivelare il *novum* della teoria viscontiana. Nelle prime righe della terza parte si legge:

È impossibile, che interpretazioni, quantunque inesatte, d'un vocabolo pronunciato sovente dagli uomini con reciproco consenso d'intelletto non contengano il germe e forse i frammenti d'un'adeguata spiegazione di esso. «In questa sorte di ricerche», rifletteva un sublime metafisico [Beccaria], «la novità consiste in una maggior precisione d'idee ed in una più esatta coerenza di più lunghe e più generali deduzioni».<sup>19</sup>

Passando ad analizzare puntualmente i fondamentali nuclei tematici del trattato è bene concentrare l'attenzione sulla prima definizione proposta dal Visconti, che prevede una nozione di stile intrinseca al pensiero:

qualora non pongasi mente a segregare stile da pensiero, si attribuisca al primo tutto ciò che nella composizione produce un effetto immediato, un'immediata impressione sull'animo. Sia che l'effetto venga da un'idea o da più idee; sia che nasca dall'ordine; rapidità o lentezza con cui le idee si succedono, o dalle passioni frammiste più o meno alle narrazioni ed ai giudizi dell'intelletto; o dalla proprietà, eleganza, armonia della lingua; o dalla concisione ovvero ampiezza de'periodi; e trattandosi di versi, dalla concinnità del metro e spontaneità delle rime.<sup>20</sup>

A partire dalla lettura di questa chiosa appare evidente che il Visconti è propenso a considerare il fatto linguistico da un punto di vista espressivo-emotivo: lo stile è il risultato di un movimento creativo e sentimentale che giunge in maniera immediata, senza filtri logico-razionalistici, alla sensibilità del lettore. Si tratta di un concetto che senza dubbio affonda le proprie radici nelle proposte linguistiche avanzate dai cosiddetti *mécaniciens* (de Brosse e Batteux in primo luogo): questi, in polemica con i *métaphysiciens* – cioè con i fautori dell'ordine logico-razionale del discorso – avevano dato particolare valore alla sfera del *coeur* e della sensibilità.<sup>21</sup> Si pensi, ad esempio, alle parole di Batteux rivolte contro il grammatico-filosofo Beauzée:

Potrei convenire, certo, che si parla per enunciare il proprio pensiero. Ma pregherei il Signor Beauzée di osservare che vi è al di là di questo uno scopo ulteriore, quello di mettere nello spirito degli altri, per il tramite del pensiero, i sentimenti che uno ha, e come li ha.<sup>22</sup>

Ma allo stesso ordine di idee si riferiva anche il Condillac, quando affermava:

<sup>19</sup>Ivi, p. 321.

<sup>20</sup>Ivi, p. 295.

<sup>21</sup>Cfr., al riguardo, M. Vitale, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo, 1978, in particolare le pp. 213-343 e F. Bollino, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, Bologna, CLUEB, 1991.

<sup>22</sup>C. Batteux, *Nouvel éclaircissement sur l'inversion*, in Id., *Principes de la littérature*, Paris, Desaint & Saillant, 1775, tomo V, pp. 329-330.



Non vi è cosa sì strettamente ligata colle proposizioni, che facciamo, come i sentimenti, di cui siamo affetti. Quindi non sono mai tanto eleganti, che quando caratterizzando il pensiero esprimono anche un sentimento.<sup>23</sup>

Si andava, in questo modo, a progettare un'idea di lingua intimamente connessa col sentire dell'individuo e con la sua capacità artistico-creativa, finalizzata a commuovere l'animo di chi leggeva o ascoltava. E proprio in sintonia con tale assunto teorico, il Visconti intende dimostrare, in maniera chiara ed esplicita, l'interazione e la consonanza tra l'atto ideativo e le modalità d'espressione o di scrittura: «tutti sentiamo che l'esposizione è ufficio dello stile – spiega il teorico milanese –, ma non possiamo facilmente separarla dalla sostanza de' trovati mentali a cui ella servì».<sup>24</sup>

A titolo esemplificativo, il Visconti chiama in causa un fatto di cronaca narrato con tono sarcastico da Voltaire, e cioè la condanna per diavoleria di una innocente contadina di paese, Michelle Chaudron, da parte di medici e giudici superstiziosamente ignoranti. La specificità di quello stile risiede nel sentimento di ilarità che desta nel lettore e che accompagna costantemente la vicenda narrata. Analogamente lo stile del fondamentale testo montesquieniano, lo *Spirito delle leggi*, è rinvenibile nella rapidità e concisione con cui l'autore ha espresso le sue idee: «Il sentimento di queste avvenenze si riproduce incessantemente scorrendo quell'opera, e si compenetra cogli ammaestramenti politici che il lettore ne ricava. Le teorie che poi gli restano nell'intelletto, si chiamano *cose*».<sup>25</sup>

Da tali asserzioni si deduce che il teorico romantico intende offrire una definizione di stile prescindendo dall'aspetto esteriore e formale della parola e facendo emergere invece la capacità inventiva e creativa dell'autore. Ne è una prova evidente il rapporto triadico che egli pone in evidenza tra pensiero, espressione e soggetto: «Dallo stile – asserisce il Visconti – si traggono indizî sul carattere e sulle abitudini degli scrittori».<sup>26</sup> Quando, ad esempio, la Staël riflette su qualche avvenimento della Rivoluzione Francese, su qualche questione morale o su qualche teoria letteraria, di certo ha chiari e ben delineati i princîpi che intende dimostrare, ma, nel momento in cui si accinge a scrivere, ecco che prevale la sua naturale disposizione all'improvvisazione e la sua penna si abbandona ad associazioni momentanee, tipiche del linguaggio corrente. Alla scrittrice francese poco importa se parte dei suoi assunti originari andranno perduti, poiché la spontaneità che connota il suo discorso produrrà una serie di nuovi ed efficaci concetti: «Quest'indole di spirito, questo abituale esercizio d'ingegno e d'amor proprio si vedono trasfusi nel di lei stile».<sup>27</sup> Opposta alla maniera di pensare e di scrivere della Staël è quella di Spinoza, il quale espone i suoi princîpi panteistici con stile geometrico e sintetico. Altri autori – precisa il Visconti – si sono avvicinati a questo metodo matematizzante, ma per Spinoza è stata una scelta spontanea, immediata, consentanea alla naturale inclinazione del suo

<sup>23</sup> E. B. Condillac, *Corso di studio per l'istruzione del Principe di Parma oggi S. A. R. l'Infante D. Ferdinando Duca di Parma, Piacenza, Guastalla ec. ec.*, tomo II, Napoli, Donato Campo Regio Impressore, MDCCXCVI, p. 112.

<sup>24</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 295.

<sup>25</sup> Ivi, p. 297.

<sup>26</sup> Ivi, p. 293.

<sup>27</sup> Ivi, p. 294.

animo. Il filosofo panteista, propenso alle combinazioni sintetiche, ordì quindi un trattato alieno «dall'estro grazioso dell'eloquenza e dalle passioni».<sup>28</sup>

Il forte nesso, che il Visconti istituisce – com'è comprovato da queste due chiare esemplificazioni – tra il carattere dell'individuo e lo stile conduce al seguente principio: in ogni opera si può rintracciare una marca stilistica unica e distintiva, intimamente legata alla personalità dell'autore.<sup>29</sup> Una definizione di stile, questa, che esclude i valori ornamentali e normativi imposti dagli accademici della Crusca, che conservavano largo credito nei trattati dei classicisti. Significativo, ad esempio, il caso di Paolo Costa, che pubblica le sue lezioni sull'*Elocuzione* (1818) per preservare gli studenti dalla «deformità»<sup>30</sup> dei testi romantici e per richiamarli all'uso della purezza linguistica e della grazia attraverso l'autorità degli antichi.

Il tono innovativo e militante della riflessione viscontiana sullo stile è confermato da una illuminante 'nota' presente nello scritto programmatico *Idee elementari sulla poesia romantica*. Proprio in riferimento alla distinzione netta che il Visconti intende operare tra poesia classica e poesia romantica, viene precisato quanto segue: «Non ho fatto menzione de' rapporti dello stato sociale coll'arte dello stile, cioè colla maniera d' esporre le idee, [...] perché non credo che sianvi stili essenzialmente romantici o essenzialmente classici».<sup>31</sup>

È ben evidente, a questo punto, che in fatto di stile il Visconti preferisce andare oltre gli schieramenti della *querelle*: aderire in questo caso ad un determinato genere (classico o romantico) significava non tener presente la singolarità del momento creativo e canalizzare l'atto espressivo entro determinate partizioni tipologiche. Ma, per una precisa riflessione sulla definizione viscontiana di stile, è opportuno cogliere una ulteriore sfumatura concettuale: la lingua, e lo stile che la caratterizza, è in continuo divenire, rinnovabile e perfettibile nel processo di svolgimento culturale e sociale di ogni nazione. Lo scrittore che si attiene al linguaggio cruscante e libresco il più delle volte è costretto a rinunciare ad esprimere le sfumature del proprio pensiero e senza avvedersene dà forma ad uno stile vacuo ed esangue. Contro ogni vincolo coercitivo, il buon letterato non deve sacrificare le proprie idee all'autorità dei retori, alle anguste convenzioni, ma piuttosto acquisire e adottare «con libertà di stile» nuovi termini necessari alla rappresentazione dei concetti propri della modernità.

Al Visconti interessa legittimare, contro le pretese immobilistiche dei puristi, l'arricchimento e il rinnovamento della lingua, così da offrire allo scrittore la

<sup>28</sup> Ivi, p. 295.

<sup>29</sup> Oltretutto, ciò che è importante anche far presente è che la rivendicazione della individualità stilistica, sebbene di sapore chiaramente illuministico, nella seconda metà del Settecento era affiancata, per nulla in contrasto, dal riconoscimento del metodo e del principio di imitazione: la 'particolarità' dello stile veniva percepita come *variatio* entro un sistema comune, nel segno di un sapiente equilibrio tra singolarità dell'ingegno e modelli tradizionali: «lo spirito classificatorio e organico della retorica riesce a imporsi anche al sensismo, sia pure a costo di un'ennesima riscrittura ormai estranea al classicismo rinascimentale o al razionalismo arcadico, troppo astratti di fronte alla peculiarità delle reazioni individuali» (A. Battistini-E. Raimondi, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 152; poi in A. Battistini-E. Raimondi, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1990, p. 227).

<sup>30</sup> P. Costa, *Della elocuzione parti due e dell'arte poetica sermoni quattro*, Firenze, Fraticelli, 1854, p. 121. Sulla posizione teorica del classicista si cfr. M. Corti, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 173 e 184.

<sup>31</sup> E. Visconti, *Idee elementari sulla poesia romantica*, in «*Il Conciliatore*». *Foglio scientifico-letterario*, a cura di V. Branca, Firenze, Le Monnier, 1948, vol. I, p. 361 (n. 23, 19 novembre 1818).

possibilità di impiegare parole e strutture sintattiche conformi all'*uso* della vita: «Quando un termine – sostiene infatti il teorico romantico – non si ode più ne' discorsi delle persone colte, e che l'uso commune ve ne abbia sostituito un altro del pari significativo, non equivoco, analogico; questo è da preferirsi eziandio nelle scritture». <sup>32</sup>

In sostanza, si afferma la necessità di aggiornare il sistema linguistico al fine di seguire e al contempo stimolare il progresso politico e intellettuale della nazione. Nelle *Riflessioni sul bello* si legge:

se le cattive scuole non avessero fatto gl'Italiani tanto schizzinosi; s'eglino tenessero il modo tenuto dagl'Inglese e dai Francesi, nell'adottare locuzioni e maniere di esprimersi introdotte dall'uso della vita e nel rigettare fra le anticaglie quelle voci che l'uso della vita abbandonò, avrebbero anch'essi una prosa riconosciuta da tutti per buona, una prosa pieghevole agevolmente a delineare tutte le istituzioni dell'animo, utile a' progressi mentali in que' casi stessi in cui essa vi frappone degli ostacoli. <sup>33</sup>

Da parte del Visconti vi è l'esplicita richiesta di un linguaggio vivo, chiaro, duplice espressione del pensiero dello scrittore e della contemporaneità, della storicità sia individuale che socio-culturale. Lo stile non è determinato esclusivamente dal temperamento artistico e personale; esso, in quanto forza comunicativa e relazionale, tende a qualificarsi come interazione tra l'interiorità del singolo e la realtà storicamente viva e concreta. Le circostanze in cui l'intellettuale si trova ad operare condizionano sia il momento inventivo che quello espositivo: cambiando l'orizzonte temporale vengono a modificarsi inevitabilmente la qualità del pensiero e la natura dello stile.

A conferma di tale principio il Visconti, nel saggio sullo stile, adduce una serie di interessanti esempi esplicativi, come quello riguardante un politico nell'atto di illustrare la propria linea governativa. Questi, quando è di fronte ad un pubblico favorevole, si abbandona all'impulso momentaneo dell'ingegno e delle passioni. Qualunque idea gli si affacci alla mente, egli l'afferra, giacché il favore e lo zelo dell'uditorio suppliscono alla eventuale debolezza della sua logica; la concitazione degli spiriti gli detta frasi veementi e il fervore della sua stessa esposizione gli ispira altri pensieri sempre più forti. Ma, nel momento in cui lo stesso politico avrà un colloquio con un amico incline a idee opposte, diverrà molto più cauto e conforterà con opportune prove le sue argomentazioni. Egli, con calcolata freddezza, darà risposte pacate e moderate anche a giudizi severi che lo riguardino e alternerà, scientemente, sensi di stima e di amorevolezza verso l'amico. In tal modo,

---

<sup>32</sup> E. Visconti, *Riflessioni sul bello e su alcuni rapporti di esso colla ragionevolezza, colla morale e colla presente civilizzazione europea*, in Id., *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile*, cit., p. 203. Anche il di Breme, nella recensione del 1819 alla montiana *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, afferma che «la lingua, l'espressione delle idee, ossia della *parola interna*, è nell'uomo il più sicuro indizio della sua destinazione sociale; la lingua, cioè sistema di linguaggio, senza commercio vicendevole di persone, non è tampoco concepibile; e per conseguente l'esistenza d'ogni lingua nel mondo, racchiude in sé i risultati dell'indole, delle leggi, delle vicende d'un qualche popolo. Ricordiamoci che presso nessun popolo, senza sede di socievole commercio e di reciproche relazioni, può esservi lingua durevole; e che, quanto più una favella ci appare ricca, gentile, flessuosa, urbana, altrettanto possiamo argomentare di una più vasta sede di civiltà, e di più perfette relazioni sociali, nel paese di cui essa è l'idioma» (cfr. *Il Conciliatore*, vol. II, cit., p. 542 – n. 71, 6 maggio 1819).

<sup>33</sup> E. Visconti, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 205.

«l'esposizione – questo è ciò che intende dimostrare il Visconti – sarà al tutto diversa; e questa differenza cagionerà incalcolabili differenze anche di pensiero».<sup>34</sup> L'attenzione conferita al raccordo stretto tra invenzione e mondo esteriore consente di assegnare anche alla fenomenicità stilistica una responsabilità pedagogica e sociale. E questo obiettivo è ancor più evidente nella dichiarazione incipitaria della prima parte del trattato: «chi parla o scrive su un dato argomento [...] non può fare a meno di riguardare alla qualità delle persone cui destina di giovare o piacere, sia con produzioni estemporanee, sia con produzioni elaborate nella solitudine del gabinetto».<sup>35</sup> Se un proprietario dotto e filantropo decide di suggerire ai contadini di un villaggio qualche utile consiglio sulla coltura delle terre, si asterrà dal ricorrere a terminologie e a principi di chimica o di storia naturale. Egli, piuttosto, esporrà le proprie ragioni sulla base di qualche fatto avvenuto durante gli ultimi raccolti, ripeterà più volte lo stesso concetto cosicché il suo discorso risulti più facilmente comprensibile. Non si perderà in parole astratte, che riguardino, ad esempio, le idee di perfezionamento e di prosperità, ma descriverà i vantaggi concreti che l'uso del suo sistema potrà apportare, come l'acquisto di un paio di scarpe o di un grembiule per la moglie. Insomma, dal suo discorso il dotto filantropo escluderà molti ragionamenti e massime che invece potrebbe addurre in un circolo di persone colte. Attraverso tale esempio, il Visconti avanza una nozione di stile incentrata non soltanto sui fattori psico-affettivi dello scrittore – presi per la prima volta in considerazione dai teorici settecenteschi –, ma soprattutto sui principi di divulgazione e comunicabilità delle cognizioni, andando così ad istituire uno stretto legame tra retorica ed ermeneutica, tra lo stile e le attitudini cognitive e ricettive del lettore. Il mezzo espressivo diviene così tensione, atto intenzionale di dialogo attivo e funzionale con il popolo fruitore.

Stessa funzione pedagogica e sociale, stesso impegno militante fanno da sfondo alla definizione di stile, quando esso non è considerato come elemento intrinseco al pensiero. In questo secondo caso, il Visconti si sofferma innanzitutto sulle paradigmatiche nozioni di «concetto interiore» ed «idee spieganti». Egli dimostra che in un testo l'unitarietà del concetto si esplica soprattutto attraverso la connessione e l'efficace intreccio di singole idee, che egli definisce idee spieganti.

Leggendo qualsiasi proposizione (e qui il Visconti utilizza, a livello esemplificativo, una breve frase del trattato beccariano *De' delitti e delle pene*: «La certezza di un castigo, benché moderato, farà sempre un'impressione maggiore, che non il timore di un altro più terribile unito alla speranza dell'impunità»), si può notare che le varie idee che la compongono si succedono velocissime e si presentano nella nostra mente raccolte in un aggregato unico. Non ci soffermiamo a pensare ai significati isolati di ciascuna idea (*castigo moderato; impressione maggiore; castigo più terribile*), bensì percepiamo nell'immediato il concetto complessivo dell'enunciato. Se il *concetto interiore*, ovvero il pensiero, è composto e reso manifesto da più *idee spieganti*,

<sup>34</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 291.

<sup>35</sup> Ivi, p. 289.

queste ultime – «annesse immediatamente ai segni della lingua» –<sup>36</sup> devono essere rintracciate ed ordinate dallo stile.

A questo punto, è bene mettere in luce che anche in questa seconda accezione lo stile, sebbene sia esaminato solo come elemento puramente afferente all'attività linguistica, viene ricondotto alla costruttività del pensiero e alla individualità dell'ingegno. Ne è una prova il fatto che, per chiarire meglio la sua nozione di stile, il Visconti cita e analizza alcuni versi alfieriani e danteschi, considerando la distintiva e personale maniera di esporre e scegliere le *idee spieganti*. Così difatti scrive:

Se uno legge l'esclamazione di Saulle nella tragedia d'Alfieri:

«Quanti anni or son che sul mio labbro il riso  
Non fu visto spuntar!»  
[II, I]

gli rimane presente la riflessione passionata, l'insieme. Nelle seguenti terzine di Dante, nelle quali è descritto il fiume Lete collocato da Dante nel paradiso terrestre:

«Tutte l'acque che son di qua più monde,  
Parriano avere in sé mistura alcuna  
Verso di quella, che nulla nasconde;

Avvegna che si muova bruna bruna  
Sotto l'ombra perpetua; che mai  
Raggiar non lascia sole ivi, né luna».  
[*Purg.*, XXVIII, 28-33]

dopo aver sentita coll'immaginazione la soavità delle menome idee e dei menomi tratti, veniamo a scorgere la nozione complessiva di quel fiume limpidissimo e scorrente sotto ad una volta d'alberi folti. Quanto più i periodi sono complicati, quanto più cresce il numero delle parole onde sono composti; tanto più evidente appare la distinzione fra le idee spieganti e il concetto.<sup>37</sup>

Con questi esempi Visconti tiene a dimostrare sia che le modalità di stile attraverso cui è esprimibile un concetto possono essere molteplici, sia che ciascuna di esse è determinata dalla libera individualità e originalità artistica del poeta; e questo in aperta polemica contro coloro che ancora incasellavano lo stile entro tripartite e artificiose classificazioni di genere e di forma.

La forza delle *idee spieganti* non risiede nei sistemi retorici: «la parola e l'idea – scrive il Visconti, rimarcando ancora una volta il nesso e la cooperazione di indubbia filiazione ideologica,<sup>38</sup> tra invenzione ed esposizione – ricorrono alla mente

<sup>36</sup> Ivi, p. 300.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 300-301.

<sup>38</sup> Destutt de Tracy, infatti, sostiene che i segni sono necessari al pensiero: essi non solo rendono esplicabili le idee, ma consentono anche di concepirle e perfezionarle. Negli *Elementi d'Ideologia* il Tracy riconosce che «senza segni noi non potremmo quasi mai paragonare le nostre idee semplici, né analizzare le nostre idee composte; che perciò le lingue sono necessarie tanto per pensare, quanto per parlare, tanto cioè per avere delle idee, quanto per esprimerle» (Id., *Elementi d'Ideologia del Conte Destutt de Tracy, Pari di Francia, ec., per la prima volta pubblicati in italiano, con prefazione e note del cav. Compagnoni*, vol. I, Milano, Stella, 1817, p. 91). Ovviamente tale concezione ha echi lockiani ed origini fortemente condillachiane. Sulle ricerche ed analisi linguistiche degli ideologi cfr. E. Rivero, *I problemi della conoscenza e del metodo nel sensismo degli ideologi*, Napoli, Libreria Scientifica Editrice, 1962.

immedesimate l'una nell'altra, assolutamente inseparabili e simultanee». <sup>39</sup> Non è un caso che qualsiasi traduzione, pur serbando intatto il pensiero del testo originale, differisca nelle sensazioni che suscita nel fruitore: l'identità del contenuto coinciderà perfettamente, ma di certo risulterà difficilmente riproducibile la forma dello stile. In questo modo, il Visconti – in linea con le posizioni già avanzate dai teorici sensisti – intende affrancare l'*inventio* dagli aridi manuali di retorica: infatti, poiché, assieme agli altri romantici, <sup>40</sup> è orientato ad accentuare il bisogno di una letteratura *engagée*, attivamente ed eticamente rivolta al sociale, prosegue nella sua riflessione sullo stile, liberando anche le altre parti del discorso – la *dispositio* e l'*elocutio* – dai vincoli normativi, imponendo così flessibili parametri di chiarezza e di comunicabilità. In merito alla *dispositio*, egli difatti asserisce con fermezza:

Le parole d'un periodo si possono combinare in più modi; e secondo la configurazione di esse, le idee possono sortire *effetti diversi*. Quindi lo stile consiste non solo nell'invenzione, ma eziandio nella disposizione delle idee spieganti. [...] Esso concorre, in parte, anche alla collocazione de' pensieri: non già allo scompartimento delle materie in libri e capitoli, che altro è l'esposizione ed altro la divisione d'un'opera. Ma v'è un punto, in cui la distribuzione di vari concetti in un capitolo o in un paragrafo, comincia ad essere funzione dello stile. Come poi fissare questo punto, è in questo che elude i ragguagli dell'analisi. Lo lasciamo indeterminato, onde non fissare i limiti definiti a capriccio. <sup>41</sup>

Il tema della costruzione frastica era già stato uno dei punti focali delle discussioni linguistiche settecentesche. Da un lato, i grammatici-razionalisti avevano sostenuto la necessità di un ordine naturale delle parole ottenuto con la costruzione diretta, la quale consisteva nella successione logica di soggetto-predicato-complementi; dall'altro, i *mécaniciens* e i sensisti erano convinti che le naturali sequenze di pensiero fossero regolate non dalla ragione, bensì dai processi psicologico-affettivi e che quindi la costruzione più consona a rappresentarle non poteva che essere quella inversa. <sup>42</sup>

A seguito di tale intensa polemica, che tra l'altro coinvolse anche l'Italia – si pensi ai riecheggiamenti razionalistici del Baretti e alle teorie di carattere sensistico del Cesarotti, per citarne i più noti –, <sup>43</sup> il Visconti sembra rievocare, per certi versi, le posizioni di Condillac, ovviamente riproponendole secondo i toni e le esigenze romantiche. Com'è noto, nel 1746, anno di pubblicazione dell'*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il filosofo francese si oppose al logicismo linguistico dei razionalisti, dando valore ai fattori espressivo-emotivi: ogni tipo di costruzione fu considerata naturale, purché corrispondesse alla *liaison des idées*, ovvero alla libera associazione che l'esperienza sensibile determina tra più idee. Quanto poi al tema

<sup>39</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 307.

<sup>40</sup> Per ulteriori approfondimenti in merito alla scrittura sperimentale dei romantici italiani, si veda, in particolare, G. Tellini, *Sul romanzo di primo Ottocento. Foscolo e lo sperimentalismo degli anni Venti*, in «Studi italiani», VII, 1, 1995, pp. 47-97. Cfr., inoltre, *Idee e figure del «Conciliatore»*, Gargnano del Garda (25-27 settembre 2003), a cura di G. Barbarisi e A. Cadioli, Milano, Cisalpino, 2006.

<sup>41</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 307.

<sup>42</sup> Sull'argomento si veda il classico volume di M. Vitale, *La questione della lingua*, cit., pp. 213-224. Cfr., inoltre, F. Bollino, *Ragione e sentimento. Idee estetiche nel Settecento francese*, cit., pp. 52 sgg.

<sup>43</sup> Si veda, in più ampia prospettiva, *Teorie e pratiche linguistiche nell'Italia del Settecento*, a cura di L. Formigari, Bologna, il Mulino, 1984.

specifico delle inversioni, secondo Condillac, esse, anche quando non si conformano al legame principale delle idee, comportano importanti vantaggi: l'armonia del discorso; la forza, la vivacità e la precisione dello stile; l'esercizio dell'immaginazione. Per chiarire il suo pensiero, Condillac confrontò una costruzione in cui i termini seguono il legame delle idee con una in cui se ne allontanano e mostrò come nella seconda l'immaginazione, costretta a riunire da sé le parole più disparate, ne sente ancor più il legame e il contrasto. Leggendo, ad esempio, una frase diretta, *Nymphae flebant Daphnim extinctum funere crudeli* («Le ninfe piangevano Dafni ucciso da strage crudele»), si apprenderebbe l'ordine in cui si sono succeduti gli eventi, ma ciò produrrebbe solo una leggera impressione. Se, invece, si cambia l'ordine delle parole – come non a caso ha fatto Virgilio – *Extinctum Nymphae crudeli funere Daphnim flebant*, l'effetto sarà diverso: «Le ninfe in lacrime, Dafne morente, questa morte accompagnata da tutto ciò che può rendere un destino deplorabile mi colpiscono tutto in una volta. Questo è il potere delle inversioni sull'immaginazione».<sup>44</sup>

Benché non vi sia un'ampia tematizzazione e definizione dell'*ordo naturalis* e dell'*ordo artificialis*, nello scritto viscontiano è possibile individuare una chiara adesione al *côté* sensistico della disputa. Legando il problema delle trasposizioni alla sua 'impegnata' nozione di stile, e non a regole grammaticali, il Visconti propugna una giudiziosa libertà del poeta. Egli si rifiuta di fissare limiti «a capriccio», norme arbitrarie di stampo classicistico: la collocazione dei pensieri e delle idee spieganti non deve affannosamente corrispondere alla rigida costruzione diretta, né a inflessibili strutture sintattiche, ma può opportunamente variare secondo gli effetti che si intendono sortire.

Ma, è bene sottolinearlo ancora una volta, tali effetti – cioè la risultanza tutta individuale del parlato – afferiscono non solo a ragioni prettamente estetiche, ma soprattutto – coerentemente con il programma dei conciliatoristi – a motivi pedagogici e divulgativi: «questi accidenti del comporre [...] servono in somma o all'uopo indispensabile o alla chiarezza o all'eleganza dell'esposizione».<sup>45</sup>

Affrontando poi il tema dell'*elocutio*, il Visconti riesce a parlare in termini nuovi dell'idea tradizionale di *ornatus*. Le tecniche stilistiche, quali i tropi e le figure, erano difatti concepite dalla retorica umanistica come aggiunte ornamentali applicate *a posteriori* su un contenuto originariamente disadorno. La natura addiziva di tale procedimento contribuiva a conferire allo stile un'immagine artificiosa, lontana dalla vera e spontanea espressività linguistica. Secondo il Visconti, invece, la scelta dei termini impiegati nella costruzione poetica è da ricondurre all'immediatezza dell'atto immaginativo.

Pensare una cosa immediatamente dicibile e proferire il termine, sono due operazioni intimamente connesse, e da non segregarsi l'una dall'altra. [...] Chi non vi ha riflettuto crederà forse che si debba necessariamente pensare prima alle nozioni, poi ai segni. Che Dante, per esempio, prima di scrivere il verso:

<sup>44</sup> E.B. Condillac, *Saggio sull'origine delle conoscenze umane*, in Id., *Opere*, traduzione di G. Viano, introduzione di C. A. Viano, Torino, UTET, 1976, p. 284.

<sup>45</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 311.

E come albero in nave si levò

[*Inf.*, XXXI, 145]

– descrittivo Anteo gigante che sorge nella sua colossale statura dopo essersi chinato a posare i due poeti nell'infima bolgia – abbia dovuto concepire separatamente le nozioni *albero* e *nave*, per trovare i due sostantivi; che abbia dovuto figurarsi l'azione di levarsi prima di delinearla con un verbo. Ma se vorremo trarre induzione da quello che accade a noi stessi quando parliamo, non tarderemo a restar persuasi: che Dante prima di tutto avrà ideato il totale della immagine; che venendo in seguito a tratteggiarla, le idee spieganti *albero*, *nave* ecc. si saranno presentate a lui a dirittura coi loro segni e mediante i loro segni, che anzi qualcuno di essi sarà stato già dinanzi alla memoria fin da quando egli era occupato dall'insieme del concetto fantastico.<sup>46</sup>

Da questa chiara e significativa esemplificazione è evidente che per il teorico romantico l'uso dei tropi e delle figure non deve avvenire in un momento successivo all'elaborazione del concetto: non si tratta di una operazione studiata e meditata, riveniente dai manuali di retorica, ma di un intervento diretto, intima espressione della creatività poetica. Una definizione questa che conferma e avvalora l'intento viscontiano fin qui rimarcato: la scelta, la disposizione delle parole e ogni altro fattore stilistico devono ricondursi al pensiero, al fine di dar vita ad una letteratura che anteponga alla forma l'utilità pubblica e la verità dei pensieri.

Nella terza parte del trattato sullo stile, il Visconti esamina da vicino ed istituisce interessanti raffronti con la tradizione (da Dante a Tasso a Condillac a Foscolo). Le diverse definizioni di stile passate in rassegna non sono accompagnate – fatta eccezione per le soluzioni proposte dal Mascardi –<sup>47</sup> da toni polemici e contestativi, ma piuttosto dal chiaro intento di mostrarne la mancata compiutezza: un'incompletezza dovuta al fatto di aver fino ad allora considerato lo stile o nell'una o nell'altra accezione, cioè o come parte intrinseca al pensiero o come elemento distinto da esso.

Nel riportare le riflessioni linguistiche rispettivamente di Tasso e di Dante, l'autore con atteggiamento storicistico si limita a rilevare brevemente la parziale esattezza delle loro osservazioni e, al contempo, la loro erronea aderenza ad un'unica e sola definizione di stile:

*Definizione del Tasso.* «lo stile non è altro che quel composto che risulta dal concetto e dalle voci». Così vengono amalgamati, come ognuno vede, lo stile e il pensiero. Se il Tasso avesse indicato, che talvolta questi due elementi d'ogni composizione non si riguardano come cose distinte, se avesse preaccennato di voler alludere ai soli casi, in cui non se ne fa distinzione; egli avrebbe sciolta una parte del problema, *che cosa sia stile*. Proponendosi di rinvenirne una soluzione compiuta, non adempì alle condizioni dell'assoluto.

*Definizione di Dante.* Dante, sviandosi nell'equivoco opposto, fece consistere lo stile nelle sole parole.<sup>48</sup>

Proseguendo nella lettura di questa ricognizione storica, è inevitabile riscontrare che anche il confronto con le altre teorie linguistiche è staticamente incentrato

<sup>46</sup> Ivi, pp. 307-308.

<sup>47</sup> Agostino Mascardi, sulla base della logica scolastica, aveva stabilito tre 'caratteri' o generi del favellare (maggiore, mezzano e minore). Giustamente il Mutterle osserva che «appare parziale e più che altro esemplificativa la polemica inalberata, poco prima della *Conclusione*, contro Agostino Mascardi, in nome dell'antiseccentismo» (Cfr. la *Nota critico-bibliografica* ai *Saggi sul bello sulla poesia e sullo stile*, cit., p. 611).

<sup>48</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 322.



sull'evidenziazione del loro carattere monolitico: il Blair ha proposto soltanto un'idea di stile strettamente connessa al pensiero; Foscolo ha toccato «una porzione di vero», quando ha attribuito carattere di primarietà alle *idee concomitanti* che danno «colore» e «movimento»<sup>49</sup> al discorso; Thiébauld ha inteso per stile le caratteristiche salienti della modalità compositiva di ogni scrittore; Jacourt ha considerato esclusivamente la scelta e la collocazione delle parole, e la loro consentaneità al soggetto trattato; mentre Marmontel ha privilegiato l'esposizione, prescindendo dall'atto inventivo; Condillac, da ultimo, ha sì anticipato, in qualche modo, il concetto di *idee spieganti*, ma, teorizzando che lo stile è l'arte di decomporre i pensieri mediante una serie di segni che successivamente ne rappresentano le parti, ha anch'egli tenuto presente una sola definizione di stile (quando esso è distinto dal pensiero). Solo nel *Discours* di Buffon il Visconti riconosce i primi germi della sua doppia interpretazione:

«Persistendo a seguire più oltre la formazione de' discorsi e degli scritti, – osserva il teorico romantico – l'autore [Buffon] si sarebbe trovato sulla via di chiarire ambedue le nozioni diverse del vocabolo ch'egli aveva preso a definire».<sup>50</sup> Il naturalista francese, nel suo breve trattato, letto nel 1753 all'Accademia francese, riteneva che il fondamento della fenomenicità stilistica risiedesse sia nell'intrinseco ordine delle parole (seconda accezione viscontiana), sia nel movimento del pensiero (prima accezione): ufficio dello stile è innanzitutto quello di padroneggiare pienamente l'argomento da trattare, e in seguito quello di costruire con chiarezza l'ordine del discorso e tracciarne con la «penna» il movimento.

Perché questa insistenza da parte del Visconti nel rimarcare la limitatezza delle precedenti teorie, piuttosto che un più articolato raffronto? È probabile che ciò sia stato dettato dall'accentuato bisogno romantico di saldare in un'unica definizione le due diverse accezioni dello stile, e quindi di dimostrare – come è stato fin qui sottolineato – la necessaria coesistenza, in fatto di scrittura, della centralità del concetto e dell'impegno alla comprensibilità, dell'originalità del pensiero e dell'operatività nel sociale.

Tale ipotesi può trovare conferma nelle considerazioni viscontiane sulla concezione di stile del Beccaria, nei confronti della quale il teorico romantico riserva una forte attenzione, istituendo un piano di relazionalità complessa.<sup>51</sup> Da un lato, il Visconti è propenso ad avvalorare alcune scelte di metodo adottate dal celebre caffettista, che aveva considerato gli aspetti linguistici in stretta connessione con i fenomeni psicologico-emozionali e con le dinamiche interiori;<sup>52</sup> dall'altro, prende le distanze dagli esiti conclusivi dell'analisi beccariana e mette sotto accusa l'utilizzo e la

<sup>49</sup> Ivi, p. 323.

<sup>50</sup> Ivi, p. 327.

<sup>51</sup> Dalla testimonianza di G. Cossa si ha notizia di un breve lavoro critico viscontiano sulle *Ricerche intorno alla natura dello stile* del Beccaria: «Con diurne investigazioni aveva eziandio abbozzato un commentario sulle *Ricerche* di Beccaria intorno alla natura dello stile, delle quali faceva gran conto, e che abbisognano e sarebbero degnissime di venire illustrate: ma condannò alle fiamme il frutto dell'improbabile applicazione sostenuta per intenderne e schiarirne le teoriche, né seppi il perché» (Id., *Elogio al marchese Ermes Visconti patrizio milanese*, Milano, Boniardi-Pogliani, 1842, p. 8).

<sup>52</sup> Giustamente il Visconti afferma che: «per lo studio delle più intime bellezze dell'arte e della ragione di esse; del lavoro interno dell'anima, ignorato dall'animo stesso, nel produrle; e de' fenomeni psicologici che ne accompagnano il sentimento; le *Ricerche intorno alla natura dello stile* sono degne di quell'intelletto che compose il trattato *De' delitti e delle pene*» (Id., *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., pp. 330-331).

congruenza logica della stessa nozione di *idee accessorie*: «la definizione di Beccaria – scrive il Visconti – è adunque assolutamente diversa dalla nostra». <sup>53</sup> Se nell’ottica del Beccaria lo stile consta di *idee accessorie*, di quelle idee che «si aggiungono alle principali», <sup>54</sup> ovvero alla nuda informazione, per il teorico romantico, invece, lo stile è prerogativa essenziale di tutte le idee. Nell’ultimo capitolo delle *Analisi* si legge infatti:

Ma quali sono precisamente le idee, che l’autore [Beccaria] riguardava come necessarie all’identità d’un raziocinio, d’un fatto e d’una cosa enunciata, o come egli prescelse di dire, d’una verità e d’un giudizio? Quali i sentimenti costituenti il solo oggetto de’ discorsi onde svelare e far nascere sensazioni passionate? Quali, in somma, i sentimenti e le idee, con altro termine, le sensazioni principali? <sup>55</sup>

Oltretutto è indicativo osservare che se l’*idea accessoria* è esplicativa solo del linguaggio poetico, <sup>56</sup> l’*idea spiegante* – secondo la definizione viscontiana – inerisce a tutto il parlato, anche al linguaggio della comunicazione corrente ed ordinaria. Nella quinta nota del trattato viscontiano si considera del tutto erronea l’ipotesi che lo stile debba denotare esclusivamente il carattere del discorso letterario. La fenomenicità stilistica è rinvenibile non solo nella grazia e nella compostezza del pensiero dell’artista, non solo negli scritti dei dotti o nell’armonia del testo poetico, ma anche nell’uso della lingua comune. Tale presupposto è orientato soprattutto a colpire il pedantismo, cioè un’idea artificiale di stile, costruibile attraverso norme codificate e accorgimenti retorici: vi è stile, cioè viva individualità della forma, anche e soprattutto nell’immediatezza dell’espressione. Nella quinta nota del saggio in questione si legge infatti: «Non è forse riconosciuto uno stile nelle esclamazioni veementi e nelle lagnanze fantastiche della menoma donniciuola o del più stupido schiavo, quando provano le trafitte del potente cordoglio?». <sup>57</sup> L’attenzione conferita al connubio idee-segni consente di indirizzare lo stile e, in generale, la pratica letteraria verso una dimensione di operatività riguardante le dinamiche etiche ed istituzionali. Il Visconti tenta di svincolare lo stile dalle regole pedantesche, non più confacenti allo spirito moderno, e sceglie di accostarlo allo svolgimento progressivo degli eventi civili e culturali di ciascuna nazione. Nelle *Riflessioni sul bello*, egli, dopo aver recuperato l’interpretazione cesarottiana della lingua, scrive:

I termini adoperati nel conversare e nelle importanti contingenze della vita si legano per legge d’associazione alle passioni, alle cose, alle opinioni più influenti sulla condotta o sulla felicità di ciascuno; e perciò giovano ad abbellire lo stile [...]. Le locuzioni apprese da’ libri e non da altro fuorché da’ libri, non le hanno tali associazioni, e quindi nemmeno tali bellezze. <sup>58</sup>

<sup>53</sup> Ivi, p. 330.

<sup>54</sup> C. Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, in Id., *Le opere*, a cura di P. Villari, Firenze, Le Monnier, 1854, pp. 96-97.

<sup>55</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., pp. 328.

<sup>56</sup> Sulla definizione di stile elaborata dal Beccaria, si cfr. G. Finzi, *Beccaria e lo stile*, in «Belfagor», a. XV, n. 3, 31 maggio 1960, pp. 324-332; R. Mondolfo, *Beccaria filosofo: le ricerche intorno alla natura dello stile – Gli ultimi scritti*, in Id., *Cesare Beccaria*, Milano, Nuova Accademia, 1960. Si veda, inoltre, in più ampia prospettiva, *Cesare Beccaria. La pratica dei Lumi*, a cura di V. Ferrone e G. Francioni, Firenze, Olschki, 2000.

<sup>57</sup> E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 302.

<sup>58</sup> E. Visconti, *Riflessioni sul bello*, cit., pp. 203-204.

La subordinazione della letteratura ai bisogni che l'artista avverte «come uomo e come cittadino»<sup>59</sup> trova la sua ragione ultima nell'assorbimento dell'elemento del *docere* nel discorso poetico atto a *delectare*. Ed è proprio da tale prospettiva che il Visconti – come tutti gli intellettuali milanesi che intervengono nel corso del decennio 1815-1825 a sostegno del rinnovamento culturale italiano – iscrive nel 'programma' estetico romantico il principio della comunicabilità. La configurazione di una scrittura moderna, non più riferita all'astrattezza della norma, ma intesa come momento di verità e orizzonte di valori, non può che condurre all'elaborazione di una forma letteraria di ampio respiro democratico e divulgativo. Questo obiettivo, cioè il carattere immediatamente comunicativo della scrittura letteraria, è la molla che fa scattare il tentativo di revisione e di riforma delle strutture stilistiche e linguistiche. Ed è quanto si evince da una lettera inviata al Manzoni, dove appunto si stigmatizza l'eccessivo utilizzo di un lessico antiquato e libresco, fortemente condizionato dal conservatorismo linguistico:

Sicuramente v'è molto abuso, almeno in Francia ed in Italia, di ciò che chiamasi lingua e stile nobile, o colto. Ma io dubito che la natura voglia in parte una scelta nelle parole e nelle frasi che hanno un bello sentito dai soli uomini colti. Basta [...] che *non venga mai meno* la verità, e la libertà di dire tutto quello che fa d'uopo di dire; e che il popolo intenda il senso.<sup>60</sup>

Sin dalle prime pagine dell'opuscolo sullo stile si insiste sulla necessità di adattare le scelte lessicali al grado di comprensione del fruitore: un buon autore non deve trascurare le capacità intellettuali e le possibilità di apprendimento del popolo,<sup>61</sup> il quale entra così a far parte dello spazio estetico in maniera attiva e determinante. L'autore si dimostra realisticamente attento al senso concreto del linguaggio, alla sua portata socio-politica, e anche la nozione di stile è ricompresa in questa sua visione storica e operativa della cultura. Lo stile, cui spetta la collocazione delle *idee spieganti* e la scelta dei singoli segni linguistici, è ciò che garantisce questa visione aperta e produttiva della comunicazione e che mette al riparo dalla prospettiva angusta e anacronistica dei cruscanti.

A questo punto è necessario tener presente che il Visconti – differentemente dai romantici tedeschi – non riconduce la nozione di stile ad un atto di genialità, ad un gioco di creatività del mondo interiore, che, contrapposto al mondo esterno – come affermava Novalis – «in ogni punto in maniera determinata amplia sempre più la libertà»<sup>62</sup> dell'artista; la riserva, invece, alle facoltà razionali e alla ricerca metodica.

<sup>59</sup> Ivi, p. 281. La convergenza di *virtù, istituzione e bellezza* è sostenuta dal Visconti nei termini tipicamente staëliani. Nelle *Riflessioni sul bello* si legge infatti: «Il precetto riprodotto da Mad. Di Stael è il solo ragionevole. Ad agevolarne la pratica, a renderla sicura, per quanto si può, deve collimare l'azione indiretta degli ordini pubblici, la sapienza de' pensatori, l'autorità degli uomini onesti e l'opera degli artisti» (ivi, p. 157).

<sup>60</sup> E. Visconti, *Dalle lettere: un profilo*, cit., p. 26 (lettera del 25 novembre 1819).

<sup>61</sup> «Osserviamo con qual legge si sviluppano, si moltiplichino e si continuino le idee di chi parla o scrive su un dato argomento. Egli non può a meno di riguardare alla qualità delle persone cui destina di giovare o piacere, sia con produzioni estemporanee, sia con produzioni elaborate nella solitudine del gabinetto» (E. Visconti, *Analisi delle nozioni annesse in letteratura al vocabolo «stile»*, cit., p. 289).

<sup>62</sup> Novalis, *Studi filosofici degli anni 1790-1795. Studi fichtiani*, in Id., *Opera filosofica*, traduzione di G. Moretti, tomo I, Torino, Einaudi, 1993, p. 257.

Come è evidente, acquisite talune istanze teoriche di ascendenza sensistica ed empirica, l'analisi viscontiana sembra mostrare qualche nodo concettuale retrico e stagnante rispetto alla complessità degli assunti teorici d'oltralpe.

Del resto, il Visconti nella sua proposta linguistica, nutrita di curiosità speculativa e tensione prammatico-operativa, prende volutamente le distanze dalle arditezze concettuali dei romantici jenesi (afferma infatti: «ci asterremo da tutte quelle dispute che sono riservate alla metafisica più sublime»)<sup>63</sup> e opta per una cultura filosofica concreta, finalizzata a promuovere il contatto con le istituzioni e con le esigenze vive della società. Per questo, nella sua personale elaborazione del concetto di stile, seleziona quelle idee e quelle sfumature concettuali offerte dalla tradizione che meglio si attagliano al suo programma di cultura civile e militante ed elide quelle inflessioni di pensiero non funzionali a tale direzione di ricerca.

È forse il caso di ricordare in che termini egli si sofferma sul tema dell'*originalità*. Nella introduzione ai *Saggi filosofici* così si esprimeva:

Non ci stupiremmo se il modo tenuto nel trattar questi temi paresse alquanto di antica data. Non importa. La verità è sempre vera.

Se altri fosse ito più innanzi, non sarebbe male però che un rimastosi addietro s'industriasse alla meglio di coltivare e ripulire quel terreno che i precorsi si fosser lasciato dopo le spalle, e cui forse tornasse proficuo qualche colpo di marra.<sup>64</sup>

Nell'ottica del Visconti, risulta connotata positivamente anche un'operazione critica ispirata a criteri di selezione e di riordino dei materiali consegnati dalla tradizione, purché reimpostati in un quadro di riflessioni sollecitato dai bisogni della modernità. Era questa la via per uscire dall'atmosfera stagnante delle «eterne dissensioni sulla lingua», che per secoli avevano contribuito ad «impacciare l'intelletto, [...] assiderare l'immaginazione [...] e confondere i giudizi in fatto di Gusto».<sup>65</sup>

<sup>63</sup> E. Visconti, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 8.

<sup>64</sup> E. Visconti, *Saggi filosofici*, Milano, Ferrario, 1829, p. 6.

<sup>65</sup> E. Visconti, *Riflessioni sul bello*, cit., p. 201.

Nicola Merola

## La passione di Stefano Giovanardi per la critica e le sue circostanze

La critica letteraria è un genere a scomparsa. Così come la intendiamo, non c'era, c'è stata, non ci sarà più. Amen. Finché c'è, non dura. A chiarire l'assunto paradossale e a mortificare il narcisismo dei critici, più increscioso di quello degli scrittori, è la constatazione che qualsiasi scoperta finisce per sbiadire nella luce stessa che ha contribuito a diffondere intorno alle opere letterarie. Neppure diventando a sua volta l'oggetto del discorso, la critica si guadagna una più stabile considerazione, a meno che non sia quella che praticano gli scrittori e non venga assunta al loro seguito tra gli allegati dei capolavori e nell'olimpico della letteratura. Accede per la verità al rango superiore anche la critica che detenga conclamate qualità stilistiche e, più che per il suo apporto conoscitivo, venga fatta valere per le stesse virtù formali che si apprezzano nell'opera letteraria e che si vorrebbero esperibili a prescindere da tutto il resto. Di tale apprezzamento induttivo, in tutto il Novecento italiano hanno beneficiato quasi solo Emilio Cecchi e Giacomo Debenedetti, benché non quanto nel suo campo Roberto Longhi, e comunque più loro di chi alle veneri dello stile è stato esplicitamente e non invano devoto, ma vantava titoli più perentoriamente esigibili sul piano scientifico. È stato il caso di Gianfranco Contini.

Salvare un critico dall'oblio è un'impresa disperata e può diventare un triste ufficio accademico. È in gioco un'eredità problematica, messa a repentaglio dalla volatilità delle argomentazioni che ne costituiscono la materia prima o immiserita dallo stesso passaparola che la preserva, dispersa lungo gli anni e appresso alle occasioni e facilmente sostituita con qualcuna delle tante altre cose che ciascuno di noi è e lascia dietro di sé. Più comodo andare a cercare l'uomo, si diceva un tempo, dentro e oltre l'operosità, che spesso dell'uomo, più di ogni altra cosa, è stata la vita e sicuramente il motivo conduttore. Quale che fosse la loro caratura, la lezione dei maestri rimane per lo più affidata alla *pietas* degli allievi diretti, con le migliori intenzioni inclini a retrocedere a caratteristi i primi attori che i maestri hanno voluto essere e a considerarli tanto più metaforicamente indimenticabili, quanto più interamente devoluti in bizze, eccentricità, tic e manie, o messi a guardia di una formula insuperabile e presto insignificante. L'impresa è per giunta diventata palesemente anacronistica agli occhi degli stessi addetti ai lavori, come forse la critica medesima, ora che suscita rimpianto persino la lunga agonia di un genere letterario che pure fu egemone, finché, ormai più di vent'anni fa, uno dei protagonisti della sua ascesa, lo stesso che ne aveva annunciato l'avvento in un catalogo editoriale,<sup>1</sup> senza piegarsi all'autocritica, non aprì la porta santa della crisi. Se fossero state una profezia, le

<sup>1</sup> Cesare Segre, a cura di, *Strutturalismo e critica. Catalogo generale 1958-1965*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

*Notizie dalla crisi* di Cesare Segre<sup>2</sup> avrebbero concorso alla propria conferma. Da strategia difensiva, pur di non cedere il passo al poco di diverso che si era affacciato all'orizzonte della critica letteraria, il libro favorì la caduta di ogni slancio e la rivincita dell'ordinaria amministrazione, nei modi di una lenta dissolvenza, in tutte le direzioni e presso le molte succursali che ne proliferarono, dell'impulso unitario dei giorni migliori.

Non si saprebbe perciò rendere giustizia con i criteri tuttora vigenti in ambito universitario a chi, calandosi nel ruolo quanto Stefano Giovanardi (1949-2012), dentro e fuori dei libri che ha scritto, ha abbracciato la critica come una missione di eccellenza, l'obiettivo che gli studi letterari avrebbero dovuto conseguire per la propria piena realizzazione, e si è visto ricambiare il dono di un magistero conseguentemente stimolante e anticonformista con l'amore degli studenti di Roma, Pavia e Campobasso, le sedi dove ha professato il suo insegnamento, e con la considerazione di colleghi e scrittori, tributi che vale la pena di menzionare proprio perché, pur non avendo avuto niente di convenzionale, non hanno saputo conservare meglio dei rituali accademici la memoria del loro destinatario. L'intesa che aveva raggiunto il professore con i suoi allievi e il critico militante con i suoi lettori, sulla base di una tensione condivisa, si è dissolta altrettanto inopinatamente di come si era stabilita. Allievi e lettori non hanno cambiato parere, ma nessuno di loro, ammesso che le abbia poi davvero conosciute, ha più presenti le motivazioni reali dell'intesa, non ne ha immaginato allora uno svolgimento possibile e ha imparato a accontentarsi dei surrogati.

Gli scrittori si rileggono con profitto, nel corso degli anni ritrovandoci ciò che ne ricordavamo nonché sempre qualche altra cosa e già mentre li leggiamo la prima volta, o perché sappiamo che cosa cercare e ci indirizziamo a colpo sicuro, o perché siamo messi sull'avviso dalla notizia che qualcosa ci hanno trovato. Non ci sono invece libri, né appunti delle lezioni e nemmeno trascrizioni stenografiche, capaci di ricreare la flagranza e la felicità creativa di una fervida collaborazione didattica e di una militanza coerente e articolata come un'opera organica, quando le ragioni anche futili e contingenti della critica non sono più tenute insieme dal loro contesto originario e, in quello attuale, quale che esso sia, ogni integrazione non strettamente necessaria diventa una complicazione inutile e una non richiesta sovrainterpretazione, a riprova della materia letteraria del contendere.

Neppure io mi azzarderei ad ancorare ricordi personali e datate impressioni di lettura, insomma il mio Giovanardi, condiscipolo, collega e amico, oltre che critico originale e penetrante, a qualcosa di meno generico di uno stile intellettuale e di una storia collettiva, nel nodo intricato che mi pare accomuni i vari momenti della sua ricerca e le illusioni di una generazione esaurendo ogni tentazione di colore e identificando un lascito che altrimenti si misura e si smarrisce solo con il vuoto incolmabile procurato dalla sua scomparsa. Ho già scritto che

---

<sup>2</sup> Torino, Einaudi, 1993.

A chi cominciava a conoscerlo e apprezzarlo, di solito nella più nota veste di affermato critico militante, lungamente attivo tra l'altro su «La Repubblica» e «L'Espresso», e autorevole membro della giuria di prestigiosi premi letterari, dal «Campiello» allo «Strega», Stefano Giovanardi riservava la sorpresa di una solida formazione accademica e delle vaste competenze esercitate nell'insegnamento universitario e documentate da pubblicazioni scientifiche di rilievo [...]. La sorpresa si rivelava piacevole anche quando non ci si aspettava invece il critico militante, vivace e disponibile, sotto la palandrana del professore, che per lui d'altronde, scettico senza essere sprezzante e autoironico con la serietà della passione, non esisteva neanche metaforicamente, come hanno imparato meglio di tutti i suoi studenti in ogni sede.<sup>3</sup>

La sorpresa produceva un innegabile effetto liberatorio e ha conquistato vari ammiratori e qualche proselita, ma non ispirava esami di coscienza, neppure forse in chi gli è stato più vicino. Nell'insegnamento di Giovanardi, accademia e militanza smettevano di essere incompatibili e convivevano con perfetta naturalezza, rispettivamente corrispondendo a una gestione niente affatto accademica dell'attività universitaria, abbracciata peraltro con convinzione e spirito di servizio,<sup>4</sup> e all'esigenza del più profondo respiro e del vasto retroterra che i suoi interventi giornalistici affermavano e si sforzavano di contenere in uno spazio ridotto. Così veniva abolita, secondo le sue parole,

l'artificiosa distinzione [...] puramente descrittiva che si è sempre impropriamente caricata di altri valori, provocando parecchia confusione. L'atteggiamento "storiografico" si applica sia al passato che al presente e può manifestarsi in libri, saggi su riviste specializzate e articoli di quotidiano; ad esso si oppone, unico e unitario, l'atteggiamento "critico", che può scegliersi indifferentemente ad oggetto tanto il poeta delle origini quanto l'ultimo narratore esordiente.<sup>5</sup>

Resistendo a ogni classificazione preventiva e mostrandosi insofferente delle restrizioni, fossero livree o appartenenze meno compromettenti, e refrattario ai cerimoniali (anche se si trattava di concessioni trascurabili e rifiuti dolorosi), Giovanardi non voleva *épater les bourgeois* a colpi di capricci o indulgere al proprio cattivo carattere, ma rimaneva fedele a una scelta di campo, che non contemplava i pregiudizi e si regolava caso per caso, per non perdere il contatto con il reale e onorare il proprio impegno critico, disposta a sacrificare le magnifiche sorti assicurate dall'osservanza ideologica e dalla ricettività nei confronti delle mode. L'insofferenza di Giovanardi era il risultato di una autentica passione, *La passione della critica*, secondo il titolo opportunamente apposto alla giornata di studi che gli stiamo dedicando, e questa passione, tutt'altro che idiosincratice, era paga di sé, come ormai si stenta a credere, e perciò felicemente ostinata nel rifiuto degli aggiustamenti e dei compromessi che la *routine* riesce a imporci quasi da sola. La mia tesi è che questa passione fosse una fedeltà criticamente consapevole, difficile e entusiasmante, alla via additata, ciascuno per la sua parte e mai definitivamente, dai predecessori più diversi, e che prendere atto di questo sincretismo provvisorio e strumentale fosse pressoché impossibile, per la concomitante invadenza di ortodossie vistose e esigenti.

<sup>3</sup> Nicola Merola, *Ricordo di Stefano Giovanardi*, in «La Modernità letteraria», VI, 2013, p. 159.

<sup>4</sup> Non posso non ricordare il suo impegno nei due mandati nel Direttivo della Mod – Società italiana per lo studio della modernità letteraria, che non a caso qui sono stato invitato a rappresentare.

<sup>5</sup> Stefano Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia*, in *La favola interrotta. Appunti di critica letteraria*, Ancona - Bologna, Transeuropa, 1990, p. 22.

Il percorso attraverso il quale Giovanardi ha cercato di realizzare il suo ideale critico, si può ricostruire solo parzialmente sulla falsariga dei titoli dei suoi libri, indicativi di una laboriosità onnivora e costante e oggi naturalmente già citati dagli altri relatori, ma non inutilmente ora convocati, se non si risolveranno in un inascoltato rinvio bibliografico e riusciranno a dire la loro su un progetto rimasto in divenire.

L'interruzione che nomina uno di questi titoli, ed è coerente con un'incontentabilità figlia di passione e insofferenza, ora come allora enuncia una semplice verità sui limiti e sulla grandezza della critica in quanto tale, nella «favola interrotta» additando la tensione unitaria e problematica che ho chiamato fedeltà e il segreto movente della passione di Stefano, se non un atroce presagio.

Usciti nel corso di un trentennio, tra il 1975 e il 2006, i libri sono stati *La critica e Palazzeschi*;<sup>6</sup> *La presenza ignota. Indagini sulla poesia simbolista italiana fra Otto e Novecento*;<sup>7</sup> *La favola interrotta. Appunti di critica letteraria; I testi della letteratura italiana* (con Vincenzo De Caprio);<sup>8</sup> *Poeti italiani del secondo Novecento: 1945-1995* (con Maurizio Cucchi);<sup>9</sup> *Storia della narrativa italiana del '900* (Giovanna De Angelis);<sup>10</sup> *(Im)pure tracce. Caratteri della poesia italiana del Novecento* (insieme con Giorgio Bárberi Squarotti e Niva Lorenzini).<sup>11</sup>

I titoli delineano la fisionomia di questa ricerca critica meglio di quanto posso aver lasciato intendere. Intanto gli ultimi quattro sono frutto di una collaborazione (che non è necessariamente il segno di una riuscita convergenza, ma attesta la relativa disponibilità e sensibilità ambientale, tanto più notevole in un critico ispido e esigente) e condividono aspirazioni storiografiche. *I testi della letteratura italiana*, che aggiornano su una parola d'ordine militante e restituiscono alla critica la formula canonica dell'antologia, hanno per giunta una destinazione esplicitamente didattica, in una fase in cui i segni manifesti della crisi venivano ancora esorcizzati con successo da questo genere di sistemazioni e dalla qualità di quelle di Ceserani e De Federicis, Ferroni, Luperini.<sup>12</sup>

Per la maggior parte poi, che è quella più lontana dalla critica militante, i libri manifestano una rivelatrice predilezione per i poeti, dal secondo Ottocento ai giorni nostri, prima intellettualmente aristocratica (l'avanguardismo essenziale della poesia), dopo fervidamente accademica (la lettura assistita) e attenta soprattutto alla lingua e allo stile, cioè a una testualità della letteratura universalmente semplificata e in ultima istanza confusa con il primato del testo, ma non per questo delegata a competenze diverse dalla critica. Tanto emerge sia dalle proposte dei *Poeti italiani del secondo Novecento*, sapientemente giocate sull'equivoca forza esemplificativa delle poesie

<sup>6</sup> Bologna, Cappelli, 1975.

<sup>7</sup> Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982.

<sup>8</sup> Torino, Einaudi, 1995.

<sup>9</sup> Milano, Mondadori, 1996.

<sup>10</sup> Milano, Feltrinelli, 2004.

<sup>11</sup> Milano, Unicopli, 2006.

<sup>12</sup> Scrivendo prima che il fenomeno si manifestasse nelle dimensioni (e con la destinazione scolastica, ma non meno ambiziosa) che stava per assumere, Giovanardi riconduce all'«inveterato rituale "storiografico" che nella nostra tradizione ha profondissime radici», il «fatto che negli ultimi cinquant'anni sono state forse prodotte in questo paese più storie letterarie di grandi dimensioni e grandi ambizioni che in qualsiasi altro paese del mondo»: *La critica letteraria nell'età della parodia* cit., p. 20.



antologizzate, sia dalla posizione cronologicamente strategica del bel libro sulla poesia simbolista, che modulava in senso accademicamente problematico e finalizzava a una lettura complessiva, e non priva di risvolti militanti, la ricca integrazione erudita del già noto introdotta dai recenti volumi antologici di Glauco Viazzi e Vanni Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*.<sup>13</sup> Giovanardi superava di slancio l'abbrivo e l'angustia del dibattito sulla rivalutazione di Lucini, più incisivamente patrocinata e finalizzata a un disegno militante da Sanguineti, ne rilevava l'impulso innovatore e sostanzialmente la propria ricognizione, essenziale e tendenziosa, con una rigorosa ricostruzione concettuale e con l'anticonformistica rivendicazione di una «insuperabile ipoteca narrativa» (p.69) e di «una riduzione dell'io a *personaggio*» (p.92) nella lirica più lirica che fosse concepibile e in antitesi con un'estremistica rivendicazione del ruolo in essa svolto dalla musica.

Al contrario o piuttosto complementariamente, nella sua attività di critico militante, Giovanardi aveva per lo più guardato dalla parte della narrativa, con esiti pregevolissimi, in termini di penetrazione e di eleganza, nonché di *connoisseurship*, e con una implicita giustificazione del diverso approccio, adottato non per tener dietro alle uscite accelerate e alla congestione del mercato culturale, ma per onorare una nozione di critica meno remota da facoltà e talenti esercitati dentro e fuori delle aule universitarie. Anche qui era un libro, *La favola interrotta. Appunti di critica letteraria*, a sancire il difficile equilibrio raggiunto tra il rischio della dispersione deliberatamente corso da una intelligenza orgogliosa della propria sportiva normalità e l'*animus* progettuale di una letteratura colta nel suo farsi e nei tempi lunghi della sua ricezione.

Tranne il più antico (che peraltro è una antologia della critica), i libri di Giovanardi non hanno un taglio tradizionalmente monografico e non si cimentano su un singolo autore, ma, anche quando non si pongono al servizio di un disegno storiografico e didattico, applicano il loro impianto saggistico a quadri di insieme, magari provvisoriamente rimasti in sospensione e forniti alla spicciolata, dove i libri e gli autori si richiamano tra di loro e disegnano qualcosa che non vedeva a occhio nudo. Articolazioni monografiche di un quadro di insieme sono alcuni consistenti contributi, per esempio quelli offerti alla fabbrica della *Letteratura italiana* Einaudi diretta da Alberto Asor Rosa (su Pascoli, D'Annunzio, Pavese), in cui è il confronto con la critica precedente a nutrire più estrinsecamente una professione di fede scientifica sobria e funzionale all'opzione saggistica e a liberare gli autori da una ingannevole naturalezza assoluta.

Qualcosa di più si ricava incrociando pochi altri dati, a cominciare dalla fermezza e dall'audacia con le quali Giovanardi sfida la tenace resistenza opposta dal senso comune letterario al *côté* avanguardista della letteratura contemporanea, all'interno stesso della dimensione accademica rinvenendo una irriducibile polarità militante. A titolo diverso, vi rientrano l'attiva adesione al recupero dell'avanguardia storica e alla canonizzazione della neoavanguardia (ammesso che già non esistesse, è con quest'ultima e con la sua rinuncia al pubblico delle persone colte che nasce un partito

<sup>13</sup> Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 3 voll., 1967-1972.

militante tra gli studiosi universitari), la scommessa su autori come Palazzeschi, Malerba e Manganeli, e il reclutamento, vorrei dire consequenziario, a bordo del «Cavallo di Troia». La rivista, concepita all'insegna del gioco, dell'ironia e dell'irrisione (tra gli altri c'erano Giampaolo Dossena, Gaio Fratini, Toti Scialoja, sotto la direzione di Paolo Mauri), aggiornando il discorso del «Caffè» di Vicari, contaminava (un po' snobisticamente) l'eredità della neoavanguardia con le più avanzate istanze culturali e la nuova sensibilità civile maturate dopo il Sessantotto. Il dato ulteriore da prendere in considerazione, non estraneo alla prudenza e al senso della misura che in lui preparavano le più audaci sortite, è la insistenza con la quale Giovanardi si è avvicinato ai suoi autori attraverso la loro componente riflessiva, facendo della critica una collaborazione postuma con la letteratura e declinandone il paradigma agonistico nella maniera più costruttiva, come una controversia intellettuale, per dovere rispettosa dei testi e per coerenza fedele alla propria astrattezza. Con molti altri, negli anni della sua formazione, Stefano fu del resto soprattutto un gran lettore di critica. Nutrendosi di critica e a lungo preferendo addirittura leggere i libri dei critici anziché quelli degli scrittori, dalla letteratura allora non si prendevano le distanze, ma si rispondeva all'impulso contraddittorio che da essa sembrava venire, dopo il più severo dei suoi periodici smagamenti. Tra il frigido intellettualismo della neoavanguardia e la severità puritana dell'estremismo politico, la letteratura era stata spogliata delle sue prerogative mitologiche e sottratta alla superstizione e al feticismo dei lettori ingenui, solo per essere problematicamente rilanciata dal fervore aridamente iconoclasta che ne celebrava in realtà la sopravvivenza, le restituiva sostanza e convertibilità intellettuale e rafforzava la sua compatibilità con il senso comune, sostituendo la legittimazione realistica della mimesi con la materialità linguistica del testo e la sua provocatoria ovvietà.

Approfitto della presenza di Paolo Mauri tra i relatori di oggi, per chiedere il conforto della sua testimonianza su una convinzione che mi sono formato al riguardo e sulle circostanze che possono corroborarla. Secondo me, la passione critica di Giovanardi ha cominciato a definirsi come la sto rievocando (il connubio saggistico tra severità scientifica e impegno militante, la spregiudicata apertura culturale e i rapporti dialogici con le opere letterarie, il lavoro dei critici e le scienze umane)<sup>14</sup> molto presto, nei paraggi anzi della nostra remota partecipazione (Stefano da precocissima matricola, io e Mauri già da laureandi) a un seminario autogestito, il primo, o uno dei primi, all'università di Roma, un po' subito e un po' incoraggiato, nel clima propizio del Sessantotto, da uno dei docenti più pronti ad adeguarvisi, Mario Costanzo. La disciplina interessata era la Storia della critica letteraria (una novità di quegli anni, conturbante e marginale persino nella facoltà di Sapegno e Debenedetti, Praz e Macchia), che non aveva ancora accantonato i temi imposti dalla propria minorità rispetto agli insegnamenti fondamentali.

---

<sup>14</sup> Cfr. Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia* cit., p. 9: «di quali acrobazie logiche non si fu capaci, pur di sintetizzare l'analisi "strutturale" del testo con le esigenze "strutturali" del sociale?». L'interdisciplinarietà era una prospettiva inevitabile, non solo nei termini stigmatizzati da Giovanardi, che infatti non vi si sottrasse.

Quel seminario, invece di continuare a ricostruire a tappe la storia degli studi relativi agli autori canonici e a immaginare che il florilegio della tradizione esegetica fosse un necessario *introibo* ai testi, colse al volo e estese a proprio beneficio, senza neppure sognare di prescindere dall'istituzione, la parola d'ordine antiautoritaria della contestazione studentesca e non fu l'unico a intenderla come una occasione per invertire i ruoli tra docenti e discenti, imponendo intanto un proprio ordine del giorno. Si potrebbe parlare di una parodia delle istanze libertarie sessantottesche, se la licenza carnevalesca di allora non avesse dato voce alla pressione delle novità culturali e sociali rimaste fuori di un'università arroccata o piuttosto abbandonata a se stessa. Di fatto, il seminario promosse la combinazione pressoché automatica, e non per questo indolore, del molto che noi studenti non sapevamo intorno alla letteratura, cioè appunto della critica, per quanto essa coincideva con le nostre sconfinite ambizioni prima che con il sapere letterario, e delle risposte non pertinenti, ma insistentemente offerte a qualsiasi tipo di domanda, compresa quella che ci stava più a cuore, negli ambienti che frequentavamo, nelle aule universitarie e nelle pagine culturali dei quotidiani.

Qualcosa non andava in queste risposte e scattava come un percussore sulle aspettative generali, se la *koinè* marxista allora vigente, e non estranea al tradizionalismo che contrastava unilateralmente, le formulava nei modi di un'interrogazione più catechistica che scolastica alla quale dovevamo essere sottoposti sia noi critici apprendisti che gli scrittori e le opere letterarie. Nemmeno impulsi e doveri, desideri e pegni da pagare, erano tuttavia da un diverso punto di vista distanti tra di loro quanto ora si potrebbe credere, non foss'altro perché, all'imperativo della *politique d'abord*, corrispondeva una mobilitazione intellettuale analogamente tassativa: tutti politici e tutti intellettuali, con una proporzionale crescita del proprio rango sociale e delle responsabilità da onorare. Anche a rendercene conto, il sacrificio ci sarebbe parso conveniente. Quando si deprecava la proletarizzazione degli intellettuali, oltre a riaprire un *cahier de doléances* a tutt'oggi attualissimo, si sintetizzavano gli effetti benefici, mai abbastanza riconosciuti, dell'estensione dell'obbligo scolastico e del conseguente reclutamento di una leva senza precedenti di studenti universitari e professori.

Mentre l'entusiasmo di quel momento irripetibile culminò per noi studenti nella pubblicazione dei nostri trascurabili scritti in una dispensa patrocinata dal professore, che non interferì in alcun modo con le nostre scelte, il più solido acquisto di quella esperienza, al prezzo di qualche ossequio alla *vulgata* di allora, fu rappresentato dalla anticipata conferma di alcune vocazioni, cioè, a ricordarla con minore enfasi, dalla scoperta che, nonostante tutto quello che ci mancava e a sgravio della nostra onorevole insoddisfazione, un contributo a questioni tanto dibattute potesse venire da un gruppo di studenti e che quei nostri maldestri sondaggi, comprensivi dell'impegnatività delle nostre pretese, avevano a che fare proprio con la critica letteraria dei nostri sogni e riprendevano la caccia a qualcosa di molto simile alla pantera profumata di dantesca memoria. Ad aprire le finestre, entrava tutto un mondo al quale le cautele accademiche riluttavano a concedere il lasciapassare. E pazienza se i nostri sogni letterari avevano dovuto ripiegare sulla critica, perché il libertinaggio

irresponsabile e vertiginoso della letteratura in quanto tale andava ormai castigato e del rompete le righe sessantottesco beneficiavano più le ambizioni accademiche che le velleità artistiche. Quasi nessuno dice che in questo modo, colto dove si trovava e imprudentemente restituito alla futilità della finzione, veniva preservato dagli interdetti di un puritanesimo ideologico che non abbiamo dimenticato il valore della letteratura.

Il molto che non sapevamo della critica, noi e i nostri coetanei, era cresciuto a dismisura, e con un paradosso solo apparente, per la straordinaria generosità dell'offerta editoriale (memorabili le collane specializzate avviate da Einaudi e Bompiani, pure in buona compagnia, e, tra le riviste, «Strumenti critici» e «Lingua e stile», in una compagnia ancora più affollata). In quel giro d'anni, gli editori registravano e cercavano di sfruttare la fortuna europea delle scienze umane, alle nuove leve intellettuali, in breve divenute protagoniste di una proliferazione spettacolare, fornendo insieme un vocabolario e un'enciclopedia, una lingua e una cultura, un'occupazione virtuale e un sofisticato intrattenimento, che promettevano di azzerare lo svantaggio generazionale e si imponevano ai vecchi e ai giovani con il ricatto di un progresso incontestabile e il sopravvento di un mare di carta.

Dal canto suo, il marxismo, già protagonista di una ascesa simile, coi ritmi più lenti dei primi vent'anni del dopoguerra, aveva precorso il destino delle scienze umane ora trionfanti e aperto loro la strada, proiettandosi sull'orizzonte letterario del sistema formativo non solo italiano, entrando in concorrenza con le discipline tradizionali e affacciandosi prepotentemente, con una autentica coazione alla militanza politica e culturale, sul luogo deputato della riflessione nel paese di Croce e di Gramsci, cioè la storiografia e la critica letteraria.

Come risulta dall'inafausta conclusione della vicenda, con la rivincita delle nuove scienze sussidiarie sulla letteratura, si avviava il processo che avrebbe snaturato le facoltà di Lettere, prima della loro dissoluzione. Intanto, dopo la storia e l'economia imposte da un marxismo tanto settario e dottrinale quanto approssimativo, sociologia, antropologia, psicologia, o più propriamente psicanalisi, e soprattutto e definitivamente linguistica (subito pronta a investire il proprio credito nel totalitarismo della semiotica), ottennero una collocazione di reciproca convenienza dentro quell'orizzonte, prestando ben volentieri alla critica letteraria più sfondi esplicativi e linee di fuga che strumenti di lettura,<sup>15</sup> ma intestandosi il rigore procedurale e proponendosi come una revisione scientifica radicale e la prospettiva internazionale di quella che si poteva perciò chiamare *nouvelle critique*.

Un ideale della critica meno confuso e effervescente di quello che avevamo preso a vagheggiare e nutriva autentiche fantasticherie, si affermò nell'accezione stabilita dalla grande stagione dei Metodi Attuali (il titolo di Corti e Segre, *Metodi attuali della critica*, del 1970, ha avuto un valore emblematico), capace di recuperare lo stesso marxismo, annoverandolo tra gli strumenti che avevano cambiato la fisionomia degli studi letterari e suggerendo una continuità all'insegna dei Metodi, e già sbilanciata verso lo scientismo, in una forbice che andava dal minimo

---

<sup>15</sup> Tra gli autori di riferimento della critica letteraria, «ben pochi eleggevano la letteratura a loro interesse principale» (ivi, p. 8).

dell'uniformazione (un metodo ci vuole) al massimo della osservanza protocollare (i procedimenti sono dettati dagli oggetti scientifici). Se pure le voci discordanti avessero denunciato la situazione paradossale per cui la dipendenza confessa dai singoli procedimenti conoscitivi non veniva ritenuta contraddittoria rispetto all'interdisciplinarietà professata e allo stesso modo sembravano compatibili il rifiuto di ogni ontologismo e la convinzione di poter raggiungere lo stesso approdo a partire da prospettive tanto diverse, nessuno le avrebbe ascoltate, come nessuno si accorgeva che puntare sui Metodi significava allontanarsi dalla molteplice realtà dei testi in nome del primato del suo aspetto linguistico, ben riassunto dalla formula, che piacque anche al sottoscritto, della «materialità del testo».<sup>16</sup>

Inutile negarlo. La fortuna travolgente dei Metodi Attuali, della cosa più che del titolo, che si era già rivelata un'«ossessione»,<sup>17</sup> si sarebbe presto tradotta in un conformismo addirittura ridicolo (tra il folclore compulsivo dei diagrammi e il provincialismo dei riferimenti iperbolici), solo talvolta esplicitamente alternativo all'egemonia marxista e su di essa modellato per inerzia. Un rilievo maggiore merita però l'organico processo di acculturazione che investì per intero il nostro sistema formativo, introducendo elementi importanti di razionalizzazione scientifica e di democratizzazione, aperti ai correttivi più diversi e garantiti dagli anticorpi della nostra tradizione, quelli genericamente riassunti dallo storicismo e dalla filologia. A controbattere l'accusa di conformismo rivolta alla cultura del periodo, basta il richiamo della omogeneità linguistica appena ricordata, che rappresenta un traguardo significativo, avendo accompagnato la crescita del ceto intellettuale e determinato repentinamente la marginalizzazione e quasi l'inutilizzabilità dei linguaggi preesistenti nel molto che essi avevano di ideologico e datato. La diversità di Stefano si giovò però di più individuati nutrimenti.

All'università di Roma, il recente passaggio di Giacomo Debenedetti, che vi insegnò dal 1958 al 1967, fino a pochi mesi prima dell'immatricolazione di Stefano Giovanardi, e fu maestro venerato della guida dei suoi passi iniziali, Walter Pedullà, aveva reso più pungente la consapevolezza che ciò che non sapevamo della letteratura non era altro che la critica, avvertendo però che la critica non poteva ridursi al possesso di un repertorio, a un adempimento burocratico o a una ortodossia, a maggior ragione se in questo modo si consumava un tradimento della vocazione letteraria. Per conto nostro, avevamo continuato a prestare orecchio a sirene che venivano da un passato meno ufficiale o dalle letterature straniere, e in Debenedetti, se lo si ascoltava nelle lezioni destinate ai suoi quaderni postumi o in alcuni saggi straordinari, mentre l'indagine non si risparmiava nessun passaggio scolastico, con lo

<sup>16</sup> Cfr. AA.VV., *La materialità del testo. Ricerca interdisciplinare sulle pratiche significanti*, Verona, Bertani, 1977 (saggi tra gli altri di Attilio Brilli, Andrea Calzolari, Novella Cristofolini, Franco Rella, Giuseppe Sertoli).

<sup>17</sup> Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia* cit., p. 7, dove Giovanardi la attribuisce alla preoccupazione di «auto-legittimarsi», per sfuggire al «terrore dell'opinione», e [...] garantire all'operazione critica, prima di ogni altra cosa, almeno una parvenza di protezione «oggettiva». E a p. 9: «chi è stato studente di Lettere fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, certo ricorderà come gran parte del lavoro sulla letteratura si esaurisse nella disamina e nella discussione di posizioni metodologiche, e come solo rare e casuali fossero le esperienze di metodologia «applicata» ».

scopo apparente di ritardare tatticamente gli affondi, proprio quei nomi, oltre a spalancare fughe vertiginose, non smettevano di lampeggiare e disegnavano percorsi alternativi, anche quando erano momentaneamente sostituiti da frequentazioni non così prestigiose, ma altrettanto suscettibili di avventure intellettuali e di scoperte. La più articolata mappatura degli studi letterari moderni, cacciata dalla porta di un aggiornamento incalzante e irrispettoso, rientrava dalla finestra, anzi dallo spioncino di un riferimento corsivo o di un'implicazione indiretta. Così veniva combattuta l'illusione di appropriarsi di un metodo, di quello di Debenedetti come di quello di chiunque altro, in contraddizione apparente con le finalità dell'apprendimento, che non dovrebbe trasmettere soluzioni contingenti e irripetibili, ma insegnare a cogliere l'essenziale, e soprattutto agli antipodi della imperatività del verbo formalista predicato dai Metodi Attuali. La contraddizione sopravviveva finché non si capiva che l'essenziale non può essere una formula magica e che l'unico metodo utilmente applicabile è quello di non adottarne nessuno e di valorizzare e rendere coerente ciò che già si possiede, nei propri limiti e sulla propria misura, ma in comune con tutti gli altri.

L'interesse di Stefano nei confronti della critica, certo precedente al seminario del Sessantotto, nel clima descritto tuttavia venne precisandosi e intrecciandosi con i rapporti personali. La posizione che gli attribuisco ha preso coscienza di sé dentro questo tessuto omogeneo, rilevandone l'esigenza di rigore antidealistica e antimpressionistica e subendone l'impulso conformista, senza rimanerne vittima, ma individuando rapidamente una via d'uscita nel culto saggistico della sobrietà e nel ripensamento della recente tradizione locale. L'officina della giovane critica romana non chiuse i battenti insieme con il seminario. Ancora rapporti personali presiedettero alla collaborazione di Giovanardi ai «Quaderni di critica» (dove convennero alcuni dei migliori giovani studiosi dell'università di Roma e almeno un altro reduce del seminario, Francesco Muzzioli) e lo accompagnarono nell'approfondimento dei rapporti tra marxismo e critica letteraria, in direzione dell'avvolpiana, e nell'interesse per l'avanguardia (insieme per esempio con Giorgio Patrizi, il promotore del nostro incontro di oggi, che ringrazio di cuore per aver preso l'iniziativa e essersi ricordato di me al momento degli inviti).

Stefano, come tutti noi, si guardò bene dal resistere alle tentazioni e già con il libro sul simbolismo mostrò di essersi attrezzato adeguatamente, e non solo mimetizzato, per esempio scendendo nel dettaglio delle analisi metriche e affrontando con una profondità allora sconosciuta il problema teorico e storiografico dell'analogismo. Se il suo merito fu di non rassegnarsi con tanti altri alla ultraccademica discussione sui Metodi Attuali, Stefano ne contrasse tuttavia il pregiudizio intellettualistico, per quanto almeno glielo consentiva una diffidenza di tempra debenedettiana nei confronti degli automatismi. Insieme con la vitalità della nozione di poetica, patrocinata da Binni e da Anceschi e familiare a uno studioso di area romana, dove aveva insegnato il primo, e di fede avanguardista, in linea con il secondo, ciò spiega probabilmente perché Giovanardi preferisse cautelarsi, con un eccesso di legittima difesa, dietro alle poetiche appunto e alle dichiarazioni degli scrittori, accettando il confronto su quel piano e interloquendo con le loro invenzioni. D'altronde una piega

analoga hanno preso altre sue opzioni, quelle che gli hanno reso più familiari gli scrittori difficili e le opere provocatorie, dopo Palazzeschi i poeti della neoavanguardia, accomunati dalla proclamata insostituibilità della mediazione critica (quella in essi inscritta e non il preliminare canonico del sondaggio di opinioni) e proiettati sullo sfondo di un'arte idealmente sempre concettuale.

Sul Giovanardi critico militante o meglio non meramente accademico, com'è ovvio, l'esempio di Debenedetti pesa di più, a cominciare dalla difficoltà di tener separati i due uffici e dalla capacità di venirne a capo. Nell'anno in cui io ho provato a seguire le sue lezioni, Giacomo Debenedetti comprendeva tra i libri in adozione per il suo esame di Letteratura italiana moderna e contemporanea due raccolte di saggi suoi, la seconda serie dei *Saggi critici* e *Intermezzo*, più capi di imputazione che titoli di merito nell'ottica concorsuale dei commissari che gli preferirono per due volte altri candidati. Gli autori di cui vi si parlava erano o proposte ancora precoci (Bontempelli, Svevo, lo stesso Palazzeschi) o figure irreparabilmente ingrigite, sprovviste di qualsiasi attrattiva e affidate solo a quanto Debenedetti ne riferiva, perché i loro libri erano irreperibili (Panzini, Savarese, Vigolo), o critici (De Sanctis, Cecchi, Ravegnani), o suggerimenti raffinati ma, all'epoca almeno, tutto tranne che popolari (Landolfi, la stessa Morante). Chi sentiva a lezione il maestro spaziare mirabilmente tra Proust e Joyce, Freud e Heisenberg, non poteva non porsi il problema dello scarto tra i modelli che attiravano il suo sguardo e i casi sui quali lo sguardo si esercitava brillantemente, convincendosi che, fuori della chiesa trionfante dei grandi classici della modernità, non ci fosse salvezza, ma che la critica non si realizzasse meno compiutamente, o con minore soddisfazione della sua fame di letteratura, occupandosi del resto.

Da questo antinovecentismo preterintenzionale, se non con l'ebbrezza delle vette inattingibili e irrinunciabili, si sfuggiva con una militanza di qualità, non troppo diversa, almeno a livello di intenzioni, da quella di Debenedetti stesso, o con un investimento nella didattica e nella storiografia che la pubblicazione dei quaderni delle lezioni debenedettiane dal 1971 aveva addirittura reso di moda. Se per il professor Giovanardi i quadri generali, più che la conseguenza della impostazione storicistica di prammatica, erano un'occasione per ridefinire il canone vigente integrandolo e correggendolo e così scongiuravano i rischi dell'ordinaria amministrazione (soprattutto nell'antologia dei poeti seconduvecenteschi), il piacere della scoperta e la generosità della comprensione li aggiravano in tutt'altro senso per il critico militante, che, come Debenedetti, non negava la sua assistenza neppure agli scrittori esordienti o non pienamente affermati.

Nella produzione militante di Giovanardi era squisitamente debenedettiana la serietà con la quale il critico si volgeva ai propri oggetti, scrittori o personaggi che fossero, ascoltati con il trasporto di chi ripone la stessa fiducia nei propri mezzi intellettuali e nella paradossale attendibilità della finzione e non teme di trovare dentro di essi il proprio bene. A ben vedere, lo stesso atteggiamento presiede all'attenzione per tutto ciò che appare compromesso e invece viene favorito dalla finzione, dalle provocazioni alla testualità, fino ai complementi teorici che si rendono necessari. L'emersione più notevole di questo Debenedetti per interposta persona, o attraverso i

libri (è proverbiale la lettura in chiave romanzesca del *Canzoniere* di Saba), si registra nella poesia ricondotta da Giovanardi a uno schema narrativo, soprattutto in *La presenza ignota*. Come il suo maestro ideale, l'allievo non si poteva accontentare di niente di meno di uno svolgimento narrativo per prendere sul serio e cogliere nella sua compiutezza il mondo rappresentato dalla poesia, offrendo all'invenzione un contesto solidale e alla critica un oggetto di studio non ancora sottoposto a una stilizzazione alternativa. Se alle integrazioni compatibili con la finzione e da essa quasi predisposte, avesse anteposto quelle altrettanto legittime dell'osservazione, per quanto almeno essa diveniva tributaria di uno specialismo qualsiasi e si esauriva in una descrizione, gli sarebbe sembrato di tradire il primo articolo di un codice deontologico che non si può riservare alla critica, l'impegno a rimanere nel tema. Sperando di non uscirne, cito un esempio che mi tocca da vicino. Attraverso di me, sette o otto anni fa, Stefano entrò in contatto con una scrittrice calabrese, Marisa Fasanella, autrice già di due romanzi e di una raccolta di racconti. In più occasioni, al tempo del mio insegnamento all'università della Calabria, avevo seguito e presentato i libri di Fasanella, che, almeno a livello nazionale, non aveva ottenuto i meritati riconoscimenti. La penalizzava forse l'imprevedibile sgradevolezza di una affabulazione esuberante, che sacrificava alla facilità popolare dell'ambientazione ogni compiacimento letterario o narcisistico, ma non l'estremismo delle situazioni e la cupa monotonia di personaggi sofferenti e colpevoli. Più ancora Fasanella scontava la collocazione geografica e quella editoriale, ma sia con l'una che con l'altra c'era davvero poco da fare. Apprezzando nella scontrosa coerenza dei personaggi e nella fitta cortina che essi frapponevano tra il lettore e l'autrice la consistenza autenticamente letteraria dei suoi libri, su di lei e sul suo «espressionismo potenziale»<sup>18</sup> Giovanardi scommise a sua volta, ne raccomandò invano il nuovo romanzo a un editore romano e si vendicò dello smacco con una prefazione animosa e calzante alla raccolta di racconti (il frutto migliore della narrativa della Fasanella) che sarebbe uscita nel 2010 da Pironti, con il titolo di *Rimorsi*. Il romanzo che allora rimase inedito, *Nina*, è stato pubblicato dagli Editori Internazionali Riuniti soltanto quest'anno.

Ho detto che la passione di Giovanardi per critica ha a che fare con la fedeltà. La fedeltà non era rivolta a un critico invece che a un altro, neppure a Debenedetti, e non coincideva con una fidelizzazione metodologica, ma obbediva, era un servizio reso alla letteratura, a un aspetto o a un'identità della letteratura che la rivelavano e non si sarebbero manifestati senza la critica, tutta la critica. La critica bisognava averla letta, provvisoriamente sistematizzata, presagita, per imparare a cercare l'evidenza, le proprietà e la perfezione istituzionale che spiegano perché la letteratura sia diversa dalla realtà, se la si guarda insieme con ciò che c'è intorno, e altrimenti da essa indistinguibile. Leggendo la critica e scoprendo che cosa propone la letteratura dal punto di vista di chi ne parla, si è a lungo creduto di cogliere la comunicazione letteraria nella flagranza della sua funzionalità.

---

<sup>18</sup> Idem, *Prefazione*, in Marisa Fasanella, *Rimorsi*, Napoli, Pironti, 2010, p. 9.



L'euforica scoperta giovanile di un accesso alla critica che non penalizzava i principianti, ma sembrava fatta per loro e si lasciava adoperare come una scorciatoia o una economica alternativa alla lettura dei testi letterari, era l'antecedente migliore, il terreno di coltura e il *pendant*, del ritrovamento di una letteratura autosufficiente, non più per natura, o ontologicamente, ma in nome della convenzione suggerita e forse imposta dalla convenienza di una legittimazione della lettura e della critica. Non era stato necessario mettere a fuoco la manifesta impossibilità del contrario e cogliere in difetto le pretese di una fruizione all'altezza dell'offerta, quando la solvibilità pronta cassa di un'analisi testuale protagonista assoluta della ricerca letteraria si assunse l'onere di attribuire alla letteratura, con l'autorità della scienza, appunto le speciali prerogative del suo mito, su tutte proprio quella di non richiedere nessuna conoscenza particolare, visto che non si precludeva a nessun accesso, e di ricominciare anzi sempre da capo, nella classe ideale dove gli studenti più volenterosi venivano invitati ad assistere a esercizi spericolati nel rispetto più rigoroso delle unità aristoteliche e della lezione che le riassumeva. Sulla base di questa peculiarità, delle singole opere che non erano la continuazione l'una dell'altra e della letteratura nei confronti di ogni tipo di competenza, non negata ma accessoria e facoltativa, si orientavano le letture più recenti e le loro stesse afferenze specialistiche, pertinenti finché restavano pleonastiche e tuttavia ammissibili per l'inclusività postulata da quella stessa autosufficienza della letteratura.

Attraverso l'autosufficienza della letteratura, che soddisfaceva la già invocata responsabilità del rimanere in tema e considerava espansioni naturali i complementi esegetici, si riaffermava l'insostituibilità di una lettura senza aggettivi e si riconnettevano i recenti successi del formalismo con una tradizione che annoverava gli officianti più diversi e non aveva mai smesso di finalizzare la loro *concordia discors* a un obiettivo ulteriore. Proprio perché se ne postulava la trasformazione da mito decadentistico in presupposizione metodica e ideale regolativo, l'autosufficienza godeva di una extraterritorialità congetturale (la superiorità delle verità di ragione sulle verità di fatto) e incoraggiava le attività interpretative, indipendentemente dalla natura letteraria degli oggetti sui quali esse venivano esercitate. Della strisciante consapevolezza in proposito, un altro maestro degli studi letterari prematuramente scomparso, Franco Brioschi, fu il più rigoroso portavoce e il testimone sarcastico e geniale.<sup>19</sup>

Le esigenze di rigore scientifico e di condivisione democratica del sapere tipiche degli studi letterari per un trentennio almeno, attenuando le severe riserve dell'utilitarismo politico e mettendo all'ordine del giorno la questione della fondatezza del privilegio tradizionalmente accordato alla letteratura, avevano nonostante tutto cercato il modo di accordarglielo ancora e con una nuova autorevolezza. Insieme con l'appello, era però emersa un'altra contraddizione della critica che si presentava come nuova e, con la sorprendente produttività del suo accanimento analitico e la promessa di confermare empiricamente la funzionalità letteraria e il rilievo semantico di ogni minimo aspetto, si era resa indispensabile ai

---

<sup>19</sup> Cfr. *Il lettore e il testo poetico* (1974), in *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*. Milano, Net, 2006 (I ed. Il Saggiatore, 1983).

devoti della Poesia, di quella in versi e dell'idea di Croce, proclamando la specificità della letteratura, considerandola un dato oggettivo e pretendendo di ratificarla con i suoi strumenti di precisione, proprio mentre implicitamente fomentava l'estetizzazione a tappeto e il nichilismo valutativo. Perciò alla ricerca della riuscita eccezionale della Poesia, si sostituiva quella dei parametri identificativi di un genere di testi, quelli letterari.

Fossero o meno davvero nuovi, i procedimenti critici omologati dai Metodi Attuali esaltavano per giunta l'efficacia della loro strenua analiticità con la rivelazione di una letteratura intanto nel pieno delle sue prerogative, in quanto conoscibile per campioni e illusoriamente selettiva. Detratto il nesso causale, la rivelazione prendeva atto di ciò che era sotto gli occhi di tutti da prima, l'influenza della critica, l'esperienza in tutti i sensi parziale che se ne poteva ricavare e la dipendenza della valutazione dall'investimento di tempo e attenzione. Mentre per il singolo critico diventava però meno stringente la necessità di porsi il problema di una giustificazione adeguata del divorzio dell'interpretazione dal senso comune, la ricerca teorica si emancipava e costituiva un filone separato e la critica sostituiva all'accertamento di una riuscita individuale quello di una appartenenza di genere, cioè la letteratura alla poesia. Su questo sfondo, rinviando al tranquillizzante *work in progress* della teoria e accontentandosi dei suoi successi di esecutrice, la critica aveva trovato il proprio *ubi consistam* e il proprio oggetto scientifico nelle proprietà esclusive che le opere avrebbero dovuto mantenere attraverso i secoli, nella letterarietà o nello specifico letterario,<sup>20</sup> come si diceva allora, in conformità con un impegno intellettuale così sistematico e ingombrante e con il ripudio di ogni cedimento a un gusto incontrollabile.

Proprio per difendere dalle ipoteche non solo politiche che la minacciavano una letteratura che non si riducesse a nient'altro e conservasse tutte le sue prerogative, quali che fossero, senza ricadere nel culto crociano della poesia-intuizione, anche Giovanardi aveva focalizzato sullo specifico letterario la sua passione critica, movendo dall'empirismo scettico, che diffidava delle generalizzazioni ricevute e di un sapere non condiviso e non perdeva di vista la lettera del testo e l'indissolubilità della finzione, e dalla connessa spinta a reperire caso per caso i riferimenti più opportuni. La sua era una concezione puristica del testo letterario, renitente alle strumentalizzazioni politiche e alle riserve moralistiche perché prima programmaticamente avversa a ogni riduzionismo, da quello contenutistico, ormai improponibile, a quello invece vittorioso su tutta la linea, nominalmente formalistico e in realtà di stretta osservanza linguistica. A Giovanardi, non sfuggiva il carattere riduttivo delle stesse ricostruzioni narrative. Le privilegiava tuttavia come l'ipotesi più economica per tenere insieme la complessità e la stessa contraddittorietà di un'interpretazione autorizzata già dalla ascrizione letteraria, dalle pretese e dal tono, insomma dalla tradizione, e applicata in maniera sempre più chiara nella cultura otto-

---

<sup>20</sup> Cfr. Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia* cit., p. 8. Oltre a lamentare «il noncurante accantonamento della "letterarietà"», Giovanardi si domanda retoricamente: «ma farne a meno del tutto [dello specifico letterario] non significa forse cancellare la riconoscibilità disciplinare della critica letteraria, equiparando la sua tipologia di lettura a qualsiasi altra forma di approccio a un testo, da chiunque altro operata?».

noventesca al senso comunque originato, visto che già vi concorrono testo, paratesto e contesto, e persino del tutto casuale. Da questo pragmatismo discendeva un paradossale elogio della recensione (anzi la sua elezione a «modello formale»<sup>21</sup> della critica) e la necessità di sostituire le sistemazioni storicistiche, non ritenute più pertinenti, con quadri di insieme disegnati sulla base di ciò che assicurava «la riconoscibilità disciplinare della critica letteraria». È nella recensione che coesistono secondo Giovanardi il «contato diretto e quasi “vergine” col testo», prima di ogni indebita semplificazione, e «la trascrizione immediata di quella “correzione di rotta” da imprimere all’opera»<sup>22</sup> sulla quale sto per soffermarmi.

Dal saggio di Giovanardi che continuo a citare (elaborato tra l’86 e l’89, ma eccezionale e rivelatore in un critico poco propenso alle ammissioni di questo genere), possiamo ricavare qualche altra indicazione sulla sua posizione personale. In esso, l’immagine debenedettiana di «un violento corpo a corpo con una materia viva e riottosa»<sup>23</sup> evidenzia l’attrazione reciproca e l’alterità insanabile tra lettore e testo e prepara l’acuta e risentita percezione della comune natura verbale di opere e interpretazioni e della «“concorrenza” fra la verbalità letteraria» e quella del critico: «L’atto fondamentale di qualsiasi operazione critica [...] non è l’intuizione della presunta “sostanza” dell’opera, e nemmeno un processo interpretativo-cognitivo della sua testualità, bensì la *correzione* dell’opera stessa, nell’esatto senso in cui comunemente si parla di “correzione di rotta”». <sup>24</sup> Pur proiettando sul testo l’ombra dei procedimenti critici, gli unici suscettibili di correzione *de iure* e *de facto*, oltre che attivi nella riverbalizzazione, e schierandosi con il minoritario fronte laico e antisostanzialista (sulla scia di Leopardi, negli stessi anni anche Brioschi apparenta correzione e lavoro critico), Giovanardi preferisce però condurre la sua battaglia per lo specifico letterario all’insegna del dialogismo raccomandato dal Todorov di *Critica della critica* e riletto sulla scorta di Debenedetti come «l’opporre finzione a finzione»,<sup>25</sup> quella data, che l’opera concede a chiunque, e il suo complemento critico, che, in linea con la finzione esposta in chiave avanguardista, sembra capace di esorcizzarla.

Senza arrivare al confronto tra letture rivali o solo successive, la sua «correzione di rotta» si pone come una mediazione tra lettera e senso, necessaria alla migliore esecuzione dello spartito letterario in tutte le sue componenti e responsabile della identificazione dello specifico letterario con una particolare suscettibilità di interpretazione. La distinzione di «lettore comune» e «lettore non comune» e l’affermazione della supremazia del secondo, cioè dell’interprete, se non già la giudiziosa divisione dei compiti tra «prima lettura» e «seconda lettura», all’interpretazione assegnano l’insostituibile utilità dei riscontri iniziali e la necessaria posteriorità dell’approfondimento critico, non escluso ma meno necessario alla immediata efficacia della recensione.

<sup>21</sup> Ivi, p. 25.

<sup>22</sup> Ivi, p. 25 (le due ultime citazioni).

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

<sup>24</sup> Ivi, pp. 23 e 24.

<sup>25</sup> Ivi, p. 30.

Prendendo atto delle integrazioni contestuali della critica, quando ci siano e valga la pena di tenerle presenti, e ponendosi a valle di ogni lettura propriamente detta, la correzione modella la propria strategia su uno specifico letterario coerentemente ricondotto allo statuto finzionale delle opere considerate, più che alla loro sostanza linguistica, e risponde alla loro complessità e alla inadeguatezza di ogni parafrasi. Alle opere non si aggiunge niente, se la correzione ne rileva i tratti ritenuti più significativi, ne scioglie i nodi stretti e porta allo scoperto i sottintesi e le implicazioni oggettive ugualmente pertinenti. Per Giovanardi, la correzione così colloca il lavoro critico soprattutto in una durata, in una sospensione meno proiettiva del fanciullino pascoliano e meno astratta dell'heideggeriano «spazio fra il “non più” e il “non ancora”, considerato per puro atto di fede l'”essenza essenziale” della poesia»,<sup>26</sup> e piuttosto simile a quella che intercorre tra l'ideale meccanicità della decodifica e una lettura programmaticamente interpretativa, congetturale e instabile per dar conto nella dimensione che le è propria per la natura verbale del suo oggetto e l'incombenza della lettera nelle relative conclusioni.

Risolvendolo nella correzione e assegnandolo esplicitamente al lavoro critico, si riesce a individuare e valorizzare il regime di sospensione responsabile o almeno sintomatico delle condizioni alle quali l'assolutezza della letteratura era sensatamente predicabile come un'istanza e un punto di riferimento. Se non un ricordo della sospensione dell'incredulità secondo Coleridge e dell'oscillazione fra suono e senso con cui Valéry dava conto della stessa funzione nella comunicazione poetica,<sup>27</sup> per Giovanardi, la sospensione, oltre che una modalità della lettura o una tecnica della composizione, è la prova dello scenario mentale nel quale soltanto possono essere ospitati i numerosi fattori (tanti quanti i predicati di sua competenza) che contribuiscono alla comunicazione letteraria e traduce l'ingenuità di ogni nozione meramente linguistica dello specifico nel risultato di un processo intellettuale. Ciò che la sospensione otterrebbe di per sé, la strategia della correzione adottata dalla critica ha il compito di portare allo scoperto e di realizzare attivamente, in concorrenza con le alternative che riesce a ipotizzare coordinando i molteplici fattori in questione, contemplando la finzione, sfruttando lo sdoppiamento fisiologico della lettura (a partire dalla scelta iniziale tra modalità testo e modalità immagine) e alludendo alla validità approssimativa dell'interpretazione e alla dilatazione dei tempi determinata dalla rinuncia agli automatismi e dalla rappresentazione prospettica necessaria a conservare nello stesso quadro cause e effetti, quanto cioè dell'opera letteraria ne impedisce la dissoluzione in un discorso secondo o sovraordinato.

Contro qualsiasi tentativo di liquidazione, Giovanardi mobilitava il suo specifico letterario, che continua a essere improponibile come i suoi omonimi, finché non si capisce che in lui si riferiva alla resistenza della finzione, del suo statuto mimetico e della sua inclusività, e che impegnava la critica innanzitutto alla pertinenza. Lo specifico letterario era inoltre la parola d'ordine per reagire alla vocazione

<sup>26</sup> Ivi, p. 17. Cfr. p. 16: «Heidegger non è interessato alla poesia, bensì all'essenza della poesia».

<sup>27</sup> Dal canto suo, tutt'altro che compreso, Debenedetti citava l'impossibilità di calcolare contemporaneamente massa e velocità nella nuova fisica.

autodistruttiva, spinta fino a «fare a meno, una volta per tutte, della letteratura»<sup>28</sup> e prefigurata dal «parlare d'altro» in cui si risolveva tanto spesso la critica, in specie quando inclinava verso qualche sapere specialistico. La correzione assicura la sopravvivenza della finzione. Dalla vocazione autodistruttiva, Giovanardi non si limitò a prendere le distanze, ma, avendo sperimentato personalmente come la componente indispensabile e l'apporto conoscitivo maggiore della letteratura fosse la realtà della vita e credendo che non fosse giusto rifiutarsi di «rispondere a grandi domande la cui portata va ben oltre il settore ristretto dell'indagine»,<sup>29</sup> ne registrò almeno la parentela con le illusioni di onnipotenza coltivate dalla stessa critica che si poneva l'obiettivo dello specifico letterario e, per conseguirlo, si era adattata volentieri a una fuoruscita tattica e addirittura promozionale, scambiando la dipendenza da ambiti scientifici contigui con un allargamento della propria sfera d'azione.

Se il suo specifico letterario lo fece cadere in tentazione, fu perché niente più della finzione ha bisogno di un mondo liberato dalla letteratura. La scelta di Stefano nasceva dal sogno sognato per conto della nostra generazione dalle *Mythologies* di Barthes e dal Pasolini corsaro, il sogno che ha lanciato la semiotica sul mercato librario e sugli equilibri universitari e è diventato un incubo già al tempo del terrorismo nostrano e ora il buon senso giustifica come diritto della critica a pronunciarsi sul mondo, se non altro perché del mondo doveva e deve sapere quanto serve e serviva a comprenderne le rappresentazioni letterarie.

Mi rendo conto di aver sacrificato il poco che mi sentivo di dire su Stefano Giovanardi dentro una rappresentazione che si fonda ormai solo sulle elucubrazioni letterarie di una stagione lontana. A mia difesa, e non a suo disdoro, posso però dire che lui non si sarebbe meravigliato che il mondo di fuori assomigli sempre più a quello che avevamo sognato e neppure che sia diventato un incubo.

---

<sup>28</sup> Giovanardi, *La critica letteraria nell'età della parodia* cit., p. 10.

<sup>29</sup> Idem, *Congedo*, ivi, p. 160.

Simona Scattina

## Una storia senza testimoni «Ausmerzen» e il teatro civile di Marco Paolini

Il «teatro civile è anfibio, nasce e respira fuori dall'edificio teatrale»<sup>1</sup>. Si pensi al *Racconto del Vajont* di Marco Paolini allestito e messo in scena sul luogo della strage, ovvero nella diga del Vajont, oppure alla *Radio Clandestina* di Ascanio Celestini, spettacolo svolto interamente all'interno dell'ex carcere nazista in Via Tasso a Roma, luogo dove i detenuti ebrei, già vittime di torture, furono prelevati e trasportati dai tedeschi verso quello che diventerà il massacro delle Fosse Ardeatine, oppure ancora, a *Scalpiccii sotto i platani* di Elisabetta Salvatori, allestito presso la piazzetta della chiesetta di Sant'Anna di Stazzema, luogo protagonista della strage civile compiuta dai nazisti durante la loro ritirata. Spettacolo dopo spettacolo il nostro teatro ha cominciato a scrivere una Storia o, come l'ha definita Oliviero Ponte di Pino, una «contro-Storia»<sup>2</sup> dell'Italia contemporanea. Le stragi naziste di Marzabotto, l'eccidio di Piazza Fontana e ancora il caso Moro con *Corpo di Stato* di Marco Baliani o *Aldo morto* di Daniele Timpano, il colonialismo italiano in Africa con *Acqua di colonia*, sempre di Timpano, la tragedia di Ustica raccontata da Paolini, Giulio Cavalli e le sue storie di mafia: sono tutti eventi della storia del nostro Paese portati in scena da mattatori magnetici che attraverso la drammaturgia e l'utilizzo del corpo e della voce fanno rivivere fatti ed emozioni, risvegliando il desiderio di conoscere e ricordare. Spettacoli che possono e devono produrre una riflessione critica sull'*èthos* (inteso come costume di una cittadinanza attiva), necessari per farci comprendere meglio le nostre abitudini sociali e per costruire ponti di memoria viva tra generazioni.

È possibile inquadrare l'esperienza di questo teatro in un contesto più ampio. Infatti, esso è, insieme alle *performance* degli attori solisti comico-satirici, parte di quel fenomeno che con grande precisione Gerardo Guccini e Claudio Meldolesi hanno chiamato «nuova performance epica».<sup>3</sup> Scrivono a tal proposito i due studiosi:

Il teatro di narrazione è, dunque, solo un insieme delle nuove modalità epiche, che si presentano come un arcipelago di tendenze già varie al loro interno [...]. Parlando di *nuova performance epica*, intendiamo, infatti, indicare: che si sono costituite possibilità recitative imperniate allo svolgimento narrativo dell'eloquio; che queste sottendono diversi vissuti e tecniche d'attuazione; che il riconoscimento di tali diversità richiede l'utilizzo d'una visione più ampia di quella richiesta dalle singole modalità considerate.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dichiarazione di Marco Paolini contenuta nel contributo di OLIVIERO PONTE DI PINO, *Un teatro civile per un paese incivile?*, in DANIELE BIACCHESI, *Teatro Civile: nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizione Ambiente, 2010, p. 11.

<sup>2</sup> Ivi, p. 21.

<sup>3</sup> CLAUDIO MELDOLESI, GERARDO GUCCINI, *Ai confini della "performance epica"*, in «Prove di drammaturgia», a. XI, 2, dicembre 2005, pp. 3-4.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Chi racconta possiede nella sua persona i mezzi di un intero teatro, sfoggia tutti i costumi e vivifica tutte le scenografie, perché non ha bisogno di nulla. Detiene insieme le redini di un regista e la libertà di un attore ispirato nell'improvvisazione; è il drammaturgo e colui il quale dà corpo al dramma. Esibisce «le strategie costruttive nel momento stesso in cui ne smonta il tradizionale apparato».<sup>5</sup> Il fascino della voce che racconta è quasi sempre legato al corpo che la veicola, alla fragilità che questo manifesta quando si concede a chi presta attenzione, perdendo di colpo tutte le sicurezze acquisite e lasciandosi trasportare dalla forza del narrato. Bisogna essere almeno in due per un racconto, e quel numero già è un antidoto alla solitudine, come quella di chi in scena ha deciso di andare da solo.<sup>6</sup> Ogni volta si fonda una breve effimera comunità, che subito si disperde non appena quella voce cessa di dire. In questa direzione il teatro diventa un mezzo per ridestare in chi ascolta la voglia di esprimere il proprio pensiero, il proprio essere, la propria libertà; diventa il luogo dove si discutono le grandi idee, i temi dell'etica sociale e culturale. Rappresenta quello spazio in cui la lingua parlata e la lingua scritta si uniscono creando il linguaggio della comunicazione.

Quest'arte la conosce e la padroneggia bene Marco Paolini. All'origine del suo teatro, l'ansia del recupero del racconto e il gusto della composizione corale interagiscono con la vocazione narrativa. Se uscire fuori dall'edificio teatrale, come detto all'inizio usando le stesse parole del Nostro, significa confrontarsi con un Paese che cambia velocemente è agevole intuire come il suo teatro scelga di «restaurare vuoti di memoria, di recuperare un orizzonte perduto dentro il caos liquido di una modernità senza Storia».<sup>7</sup> È questa la prospettiva di tutti gli spettacoli di Paolini, a partire dalle prime esperienze di teatro per ragazzi fino ad *Adriatico* che poi darà vita a *Gli album*, passando da *I Tigi Racconto per Ustica* fino a *Il Sergente*. Molti dei suoi lavori, nati per il teatro, hanno trovato una vita secondaria all'interno del medium televisivo, arrivando così al grande pubblico. Altri, come *Teatro civico* o *Il gioco del Rugby*, maturano da progetti diversi: i primi sono racconti brevi scaturiti dalla proposta di collaborazione di Milena Gabanelli per la trasmissione REPORT; i secondi sono 15 monologhi per raccontare alcune parole chiave del rugby in tv. Si tratta di messinscena studiate appositamente per il mezzo elettronico. La televisione esalta e sublima la *performance* dell'attore consegnando a un pubblico ormai collaudato la responsabilità di un ascolto partecipe e motivato. La consuetudine di Paolini con la scatola magica è il segno di una maturità linguistica non comune, che riesce a intercettare e a sfruttare le potenzialità del mezzo, oltre ogni pregiudizio o

<sup>5</sup> PAOLO G. NOSARI, *I sentieri dei raccontatori di storie: ipotesi per una mappa del teatro di narrazione*, in "Prove di drammaturgia" a. X nr. 1, luglio 2004, p. 11.

<sup>6</sup> Cfr. MARCO DE MARINIS, *L'attore solista, vent'anni dopo*, in N. Pasqualicchio (a cura di), *L'attore solista nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 29-46.

<sup>7</sup> SIMONA SCATTINA, *Il Sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2011, p. 24.

convenzione, e riesce a far parlare i documenti sia in teatro che in televisione non perdendo la sua credibilità

Esistono importanti opere di frontiera tra teatro e tv in cui viene esaltata la specificità dei diversi linguaggi espressivi: alla scrittura teatrale si sovrappone una scrittura audiovisiva che non riproduce e non sostituisce la prima, ma interagisce con essa suggerendo inedite prospettive dell'evento spettacolare sia video sia teatrale.<sup>8</sup>

L'affascinante paradosso di Paolini e dei suoi racconti sta proprio nella sua capacità di reinventare una forma di comunicazione antichissima, che tuttavia si trova a suo agio con le moderne tecnologie e modalità di comunicazione.

Nel 2011, il 26 gennaio, alla vigilia del giorno della memoria, Paolini torna in tv, in prima serata su La7, con *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, la storia del progetto Aktion T4.<sup>9</sup> La diretta televisiva conferma la plastica mobilità degli spettacoli del Nostro. L'unica maniera che ha per imporre il suo modello teatrale dentro gli schemi televisivi è di trasformare il monologo in un evento di grande intensità emotiva (niente pubblicità, rottura del palinsesto, creazione di un'atmosfera eccezionale); operazione tutt'altro che facile perché dev'essere in grado di trasformare lo spettatore in un adepto (come succede nei teatri veri), di sradicarlo dalla sua condizione abituale di «spettatore addormentato».<sup>10</sup> Come Rancière puntualizza, del resto, «il teatro è il posto dove il gruppo passivo degli spettatori deve essere trasformato nel suo opposto: il corpo attivo di una comunità che mette in scena i propri principi».<sup>11</sup>

Gli spettacoli di Paolini nascono quasi sempre da occasionali *input* che gli derivano da letture (*Il Sergente* tratto dal romanzo di Mario Rigoni Stern, *Il sergente nella neve*), da esperienze che hanno coinvolto la collettività (Vajont), da anniversari (Ustica, Galileo). Intraprende così una ricerca che implica, delle volte, anche un'esperienza diretta. In generale si può dire che il suo lavoro si basa su una concezione del teatro come processo di attività collettiva e di laboratorio drammaturgico e performativo, in cui gli *script* quasi sempre sono definiti dalla collaborazione con persone provenienti da diversi settori.

Paolini con *Ausmerzen*<sup>12</sup> ci racconta una storia che suo fratello Mario, pedagogista e formatore che da più di 25 anni si occupa di persone con disabilità intellettive, anni prima aveva condiviso con lui: lo sterminio di massa di circa 300.000 persone nella Germania nazista che avvenne col beneplacito di una legge di Stato,<sup>13</sup> di buona parte

<sup>8</sup> Cfr. FRANCO PRONO, *Il teatro in televisione*, Roma, Dino Audino, 2011.

<sup>9</sup> Aveva già affrontato questo tema con una lettura di un testo scritto da Giovanni De Martis, intitolato *Pauline*. La prima volta a Trieste, in una serata dedicata a Franco Basaglia, e la seconda a Milano. Il testo contiene tutti gli elementi storici della vicenda, in più conteneva una corrispondenza tra un'infermiera (l'angelo della morte Pauline Kneißler, accusata e processata per aver somministrato iniezioni mortali a molti pazienti) e suo nipote. Dopo alcuni anni e un percorso condiviso con il fratello Mario, Paolini arriva ad *Ausmerzen*, che del lavoro di Giovanni ha conservato solo l'impostazione storica.

<sup>10</sup> Cfr. ENNIO FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Adelphi, 2010.

<sup>11</sup> JACQUES RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, Francia, La Fabrique, 2008, p. 17, nostra traduzione.

<sup>12</sup> *Ausmerzen* è un verbo transitivo tedesco dal significato di eliminare, sradicare, estirpare.

<sup>13</sup> Nel 1933 Hitler emanò la famosa legge sulla sterilizzazione, ma la campagna contro i disabili, si avvale anche di una serie di normative regionali cui fece seguito, nel 1935, la legge sulla salute coniugale, che impediva i matrimoni e la



della comunità scientifica tedesca, col silenzio della popolazione, per continuare anche dopo la fine della guerra, quando sembrava che la tragedia fosse già spenta. Partito dall'idea di realizzare un documentario, decide a un certo punto di convogliare tutto il materiale raccolto in uno spettacolo in cui il tema dell'eutanasia vuol essere quasi un pretesto per far scaturire altre domande. Nel frattempo ha finito di girare l'ultima scena del film di Andrea Segre *Io sono Li*, e prepara l'allestimento in teatro di *ITIS Galileo*, che porta sul palcoscenico fino a pochi giorni prima della diretta tv. Dalle prove aperte raccoglie altro materiale per *Ausmerzen*, che ha sempre più il carattere di un'orazione civile.

*Ausmerzen*. Viene da *aus merz* da marzo. Ha un suono gentile, di terra.

È una parola di pastori, indica qualcosa che va fatto in quel tempo.

A marzo le pecore e gli agnelli che nella transumanza rallentano la marcia vanno soppressi.

I dottori dell'eugenetica alla fine della bell'epoque prendono due strade per migliorare il mondo: per gli inglesi si trattava di "to eradicate illness", sradicare la malattia.

Per i tedeschi si trattava di "ausmerzen": sopprimere i deboli.<sup>14</sup>

Anche in questo caso, come nei precedenti spettacoli, è significativo il metodo di lavoro: i testi vengono rodati in alcune anteprime *live*, di fronte a un pubblico teatrale, quasi a cucirsi addosso, prima di essere narrati e registrati indiretta. È la ricerca di un compromesso tra l'aspetto teatrale e quello cinematografico-televisivo del lavoro, tra le esigenze artistiche che prevedono la collaborazione del pubblico nella messa a punto di tempi e ritmi e le necessità di una produzione tv. Mario ha preparato per lui una scaletta e delle parti testuali sviluppate grazie anche alla consulenza scientifica di Lorenzo Toresini, che da anni si occupa dei crimini commessi dagli psichiatri nazisti; gran parte dei documenti consultati sono scritti in tedesco, di molti esiste una traduzione in inglese e raramente in italiano.<sup>15</sup>

Di questo sterminio si è sempre detto poco: forse perché qui a morire furono disabili, persone con disagi psichici, bambini nati con deformità. Forse anche perché le idee, le teorie scientifiche che portarono a ciò non furono solo del nazismo e della Germania di Hitler. Dietro Aktion T4 covano le teorie dell'eugenetica, nate alla fine dell'800 col progresso scientifico, con lo sviluppo delle grandi industrie (che finanziarono proprio tali ricerche), con la nascita di un primo benessere borghese, che poteva essere minacciato dalle masse di emigrati in cerca di una vita migliore. La nuova fede sembra, infatti, fornire una risposta efficace alla paura della «degenerazione» biologica, in cui si riflette, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, la crisi di un Occidente scosso dalle spinte della modernizzazione. Tutto ciò esplose in scia con l'ateismo positivista della Belle Époque, un momento magico

---

procreazione tra persone disabili, favorendo una serie di pratiche abortiste per tutta una serie di patologie come schizofrenia, epilessia ereditaria o la grave deformità fisica ereditaria.

<sup>14</sup> Da un frammento dello spettacolo.

<sup>15</sup> Per le fonti bibliografiche utilizzate da Paolini rimandiamo a <http://www.jolefilm.com/produzioni/televisione/ausmerzen/>

in cui tutto sembrava possibile, ma che covava già in sé i germi di futuri conflitti e tragedie.<sup>16</sup>

La ripresa televisiva (per la regia di Fabio Calvi) è ambientata nell'Ex Ospedale Psichiatrico Paolo Pini di Milano, nella cucina trasformata in palcoscenico. La scena è semplicissima: le pareti laterali sono foderate di vecchi cappotti, sullo sfondo camici bianchi, grandi vetrate e piastrelle che ricordano la funzione originaria del luogo. Accanto a Paolini, unica voce narrante, in scena c'è Naomi Brenner, psicologa che si occupa di T4 da tempo e che ha il compito non solo di leggere in tedesco ma anche di correggere, in diretta, gli eventuali errori di pronuncia di Marco per evitare che divengano equivoci perché, come ci dice lui stesso, «è anche su questo che si fonda la credibilità di un impianto narrativo».<sup>17</sup> Lo spettacolo oscilla tra la necessità di leggere i documenti e l'urgenza di raccontare la storia, dramma dopo dramma. Due scrivanie, una sullo sfondo, per la segretaria-Brenner, sempre in piedi, l'altra, leggermente avanzata, serve a Paolini per poggiare il dossier che leggerà in scena mentre altri appunti saranno letti sui muri dove sono scritti per essere ben visibili anche al pubblico. Una delle pareti fatta di camici bianchi serve all'occorrenza per proiettare foto d'epoca e alcuni manifesti di propaganda nazista sul programma di eutanasia della popolazione disabile. In uno vi si legge: «60000 Marchi del Reich è quanto costa alla Comunità dei Tedeschi una persona affetta da difetti ereditari durante la sua vita. Compagno Cittadino: sono anche i tuoi soldi!». Per quasi tutto lo spettacolo Paolini rimane in piedi (ad eccezione dell'inizio, quando legge il brano tratto da *Se questo è un uomo*), ora fissando il pubblico presente al Paolo Pini, ora guardando in camera. Esce anche di scena quando, dovendo raccontare la storia di Ernst Lossa, recupera, all'interno di una borsa porta documenti poggiata su di una scrivania in una stanza accanto, la cartella clinica di questo ragazzo Jenisch, cittadino tedesco bavarese, orfano di entrambi i genitori che a soli 14 anni viene ucciso nella clinica di Irsee con due iniezioni letali. Il corpo narrante di Paolini delimita e contiene il racconto, è veicolo potente della storia narrata e diviene luogo di una memoria recitativa che si fa anche scrittura.<sup>18</sup>

Paolini ricorda Levi, e lo ricorda non solo per il bisogno di narrare e per la necessità di testimoniare, ma anche perché il Nostro include a inizio spettacolo il monologo in cui si parla di Pannwitz, dall'agghiacciante fanatismo scientifico<sup>19</sup>.

Perché cominciare questo racconto con Primo Levi?

Primo Levi parla di un medico, il dottor Pannwitz, tedesco, di fronte a lui.

La medicina, i medici, sono tra i protagonisti della storia che stiamo per raccontare: medici, psichiatri, tedeschi sono quelli che a partire dal 1980 hanno fatto emergere i fatti e permesso a questa storia di venire conosciuta.

<sup>16</sup> Nel 1914 la Belle Époque fu risucchiata nel baratro della Prima guerra mondiale: l'era positivista, della fiducia nel progresso e nello spirito dell'uomo, finì schiacciata dai suoi stessi frutti, quei ritrovati della scienza messi allora al servizio della distruzione.

<sup>17</sup> MARCO PAOLINI, *Taccuino d'attore*, in *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, Einaudi Stile Libero, Torino, 2011, p. 22.

<sup>18</sup> Cfr. SIMONA SCATTINA, *La fisicità del narratore*, in *Il Sergente di Marco Paolini. Epica, memoria, narrazione*, cit.

<sup>19</sup> Cfr. PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1989.

Oggi la storia di uno sterminio di massa, conosciuto come T4: se ne parla, ai convegni di psichiatria. T4 è l'indirizzo dell'ufficio di Berlino che governava una macchina di medici, infermieri, psichiatri, impiegati che fra il 39 e il 45 hanno soppresso e passato per il camino 300mila (almeno) vite indegne di essere vissute.

Perché? Forse perché rallentavano la marcia del 3° reich.

Cominciarono a morire per primi, prima dei lager, e continuarono a morire per ultimi.<sup>20</sup>

È dai medici che vuole partire, da quelli che decideranno chi non è degno di vivere applicando la logica della disumanizzazione. Aree e padiglioni rispondono a un bisogno sociale e allo stesso tempo offrono una risposta che prima non c'era. Il bisogno sociale è quello del controllo di esseri con caratteristiche non compatibili con lo stare fuori.

La grande crisi contribuirà ad innescare in questo clima tanti piccoli ulteriori disagi, ma non meno devastanti. L'idea che qualcuno mangi senza lavorare, anche se è malato e quindi non ha colpa, diventa sempre più difficile da sopportare. Si sperimenta un modello di nazione-laboratorio decisa a guadagnarsi un futuro di stirpe vincente. L'eugenetica diventa così alibi e giustificazione.

I dottori dell'eugenetica devono a Galton l'intuizione che si poteva migliorare il mondo lavorando sul patrimonio ereditario.

Galton guardava intorno e si chiedeva: – Perché?

Perché ogni tanto ne nasce uno bello, ogni tanto ne nasce uno brutto? Ma soprattutto, pensava Galton: – Perché ogni tanto ne nasce una brutta? Se nascessero tutte belle sai che scelta?

Si può far qualcosa per migliorare l'umanità?

Certo! Lavorare a una selezione dei caratteri.

Per togliere chi? Quelli che non vogliamo. Quelli pericolosi. A cominciare dagli psicopatici per arrivare a tutte le deformità del mondo.<sup>21</sup>

Paolini – come ci ricorda Gad Lerner nell'articolo apparso su «la Repubblica» a distanza di poco più di un anno – riformula per noi il dubbio progressista più scabroso del Novecento: «vale la pena dissipare risorse, in tempo di penuria, per mantenere in vita dei mangiatori inutili»?<sup>22</sup>

L'appunto autografo di Hitler che ordinava l'eutanasia, cioè la soppressione dei disabili, si rivolge ai medici «autorizzandoli a concedere la morte per grazia ai malati considerati incurabili secondo l'umano giudizio». La pratica di selezionare, in quanto «esistenze-zavorra», i disabili e i malati di mente, così come di procedere alla loro sterilizzazione fin dal luglio del 1933, con l'istituzione di centottanta apposite corti genetiche, e poi di sottrarli alle famiglie, rinchiuderli in sei centri pseudo-ospedalieri, sottoporli a diete omicide, infine eliminarli nelle prime piccole camere a gas allestite dal Reich, è riconosciuta dagli storici come la fase preparatoria dell'immane sterminio pianificato industrialmente nei lager dal 1942. Ma non solo. La collaborazione disciplinata di medici, infermieri, psichiatri, autisti e la rassegnazione con cui le famiglie sopportavano il prelievo forzato dei congiunti disabili, rivelarono

---

<sup>20</sup> Frammento dello spettacolo.

<sup>21</sup> Frammento dello spettacolo.

<sup>22</sup> GAD LERNER, *Se questi sono uomini*, in «la Repubblica», 25 aprile 2015.

ai gerarchi di Hitler quanto manipolabile fosse una società totalitaria assoggettata nel terrore.<sup>23</sup>

Il testo teatrale oscilla tra la lettura dei documenti e molte parti narrative, come quella del già citato Lossa; ed è in queste parti che Paolini mostra la sua abilità: quando le testimonianze dei singoli, vittime o carnefici, emergono dal passato e smettono di essere numeri, semplici numeri di un'atrocità giustificata da altri numeri, quelli risparmiati dallo stato. Il piccolo Ernst resiste alle 'cure', resiste alla fame. Ruba mele, e le distribuisce agli altri. È così popolare e simpatico, che gli infermieri del reparto non riescono a fargli la puntura, devono chiamare un'esterna.

Con la sua consueta forza poetica che fonde passione, precisione, furore e *pietas*, Paolini narra questa storia che l'immane atrocità della Shoah ha forse un po' messo in ombra. Trecentomila «vite indegne di essere vissute», eliminate nei modi più vari, dall'iniezione letale alla «dieta senza grassi — non quella dei salutisti di lusso, ma quella degli scheletri viventi di Auschwitz».<sup>24</sup> Per eseguire il «trattamento» i manicomi erano i luoghi ideali, chi era ammesso 'vinceva' un viaggio senza ritorno. L'attore legge una delle lettere con cui l'organizzazione comunica alla madre la morte per «arresto cardiaco» della figlia. La donna è disperata, si rimprovera di averla lasciata andare, ma si fidava dello Stato. Vorrebbe vederla per l'ultima volta. Ma le «segretarie di conforto», assunte con il compito di personalizzare le lettere di decesso, la avvertono che purtroppo si è già proceduto alla cremazione. Vengono così inaugurate le docce a gas e i forni crematori e la filiera dello sterminio inizia a fare le sue prove tecniche.

Hannah Arendt ha rilevato nel 1958 che i processi di sviluppo della modernità hanno portato all'alienazione dal mondo, comportando una perdita progressiva di esperienza umana. Quanto rimane all'uomo contemporaneo della capacità di agire? Spesso ci si ostina a non voler vedere, a non assumersi delle responsabilità, ma nel tessuto delle relazioni umane occorrerà riconquistare quel «carattere di rivelazione dell'azione come della capacità di produrre vicende e storie che insieme formano la fonte da cui scaturisce il significato che illumina l'esistenza umana».<sup>25</sup>

Nel suo percorso teatrale-televisivo Paolini ci fa comprendere di non credere alle mezze verità che fungono da alibi. Mentre dovrebbero essere i referenti istituzionali a farsi carico di salvaguardare la memoria nazionale, sono stati spesso proprio i narratori come lui a portare il peso di alcune vicende e a creare un ponte tra passato e presente. La sua pedagogia consiste nel tenere sempre gli occhi bene aperti, chiedendo agli spettatori di fare lo sforzo di non distogliere lo sguardo al fine di

<sup>23</sup> L'opera di convinzione e di propaganda di queste idee comincia con una campagna di manifesti, molto eloquenti, ma si sviluppa anche una ricca produzione di documentari scientifici. L'Istituto del Reich per il Cinema e l'Immagine dal 1936 al 1940 produce 125 film scientifici e medici. I titoli sono eloquenti: *Il peccato dei padri*, *Fuori dal sentiero*, *Ciò che hai ereditato*. Poi nel 1941 esce *Ich Klage an (Io accuso)*. Serve per giustificare le misure prese e mettere a tacere le critiche che, nonostante il lavoro propagandistico fatto, erano ancora numerose. Il timore di uno scandalo pubblico propagato dai familiari per questa strage degli innocenti indusse il Reich a circoscriverne le modalità dopo il 1941.

<sup>24</sup> CLAUDIO MAGRIS, *La vita in un battito di ciglia*, in MARCO PAOLINI, *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit., p. 138.

<sup>25</sup> HANNAH ARENDT, *The Human Condition*, University Press, Chicago, 1958; trad. it. *Vita Activa*, Bompiani, Milano 1988, a cura di S. Finzi, p. 242.

comprendere i fatti al di là delle semplici interpretazioni di convenienza o dei giudizi affrettati, ed è quello che fa lui, come già detto, dal Vajont a Ustica, da Marghera alla Germania nazista. È qui che possiamo ritrovare il valore etico del suo lavoro, un teatro grazie al quale si può tentare di costruire un futuro senza le atrocità causate dalla follia umana, eliminando gli errori di cui vergognarsi. Valore importantissimo in tal senso è rappresentato dalle testimonianze di chi quelle vicende le ha vissute in prima persona. Il racconto portato in scena si chiude con il frammento di un'intervista ad Alice Ricciardi Von Platen, la psichiatra che aveva indagato sulla vicenda per conto del tribunale di Norimberga.<sup>26</sup> Alla domanda: «Come si può raccontare una cosa del genere?» Alice risponde:

con più dettagli possibile, anche con i dettagli che scusano un pochino, che molte persone si sono lasciate ingannare dalle buone parole di Hitler e lentamente il popolo è stato quasi con la propaganda, i film, così... guidato verso questa terribile fine, questo crimine. Perché sono stati probabilmente tutti buoni cittadini e il male arriva come un piccolo nodo: quando te ne accorgi sei già malato.<sup>27</sup>

Paolini fa buon uso dei documenti raccolti e cuce uno spettacolo che, come sempre, è un pugno nello stomaco ma che deve essere guardato, per conoscere, e per evitare che simili orrori possano ripetersi. Siamo di fronte a una riflessione sui limiti dell'uomo, sulla volontà che prevarica la necessità, sul confine tra libertà individuale e posizione dell'uomo nell'universo, temi che ritroveremo anche in altri suoi spettacoli, non ultimo *Studio per una ballata di uomini e cani* (2015), dedicato a Jack London. La recita teatrale di Paolini è rimasta un *unicum* (se non per le repliche televisive, la prima persino tre giorni dopo la diretta tv visto l'ottimo audience) e anche la critica<sup>28</sup> ha mostrato più interesse per gli argomenti discussi che per la *performance* dell'attore. A seguito della diretta televisiva la storia della T4 trova approdo in una bella edizione in dvd che oltre a raccogliere le riprese trasmesse dal Teatro La Cucina ex Ospedale Psichiatrico Paoli Pini di Milano contiene il taccuino di lavoro. Si tratta anche in questo caso, come nelle precedenti edizioni degli spettacoli, di un regalo ai tanti lettori-spettatori desiderosi di rituffarsi nel mondo immaginato dall'attore, o curiosi di conoscere quella strana casa viaggiante che è il suo teatro. Tuttavia non vi troviamo come al solito le note di regia o le trascrizioni dello spettacolo, ma una serie di contributi di persone che a vario titolo si sono occupate di questi argomenti. Paolini è convinto che conoscere queste storie, questi testi, potrà essere utile a chi, dopo aver visto e ascoltato questa storia, avrà bisogno di altri punti di vista. E difatti non si ferma nemmeno lui tanto che, dopo questo ulteriore passaggio, anche per rispondere alle domande che lo spettacolo stesso aveva suscitato, si immerge per un

<sup>26</sup> Il processo su T4 si aprì a margine del processo di Norimberga, Alice Ricciardi Von Platen fu uno dei periti incaricati dall'Ordine dei medici di accertare, ricostruire, documentare. Fece questo lavoro e cercò di pubblicare, ma dopo la guerra nessuno, nemmeno l'Ordine dei medici, aveva voglia di riaprire questi discorsi. Solo nel 1993 il suo *Il nazismo e l'eutanasia dei malati di mente* (Le Lettere) è letto e diffuso.

<sup>27</sup> Frammento dello spettacolo.

<sup>28</sup> Si ricordino i contributi di: CLAUDIO MAGRIS, *La vita in un battito di ciglia*, cit., poi confluito in MARCO PAOLINI, *Taccuino di lavoro* allegato al DVD *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit.; GAD LERNER, *Se questi sono uomini*, cit.; CLAUDIO ARRIGONI, *Vite non degne della vita. L'Olocausto nasce per i disabili*, in «Invisibili», [ilcorriere.it](http://ilcorriere.it), 25 gennaio 2013.

anno nella scrittura, rielaborando e tessendo una mole enorme di dati, alcuni dei quali sconosciuti. Ventisei capitoli e un testo scritto dal fratello Mario dal titolo *Luogo per sanare e curare* sono il risultato di questo successivo lavoro sui documenti che è indipendente dal racconto orale. «questo libro viene dopo il racconto televisivo Ausmerzen, vite indegne di essere vissute [...], ma non è una trascrizione di quello che ho detto. [...]: questa non è la storia di Aktion T4, ma è come un narratore ha scelto di raccontarla».<sup>29</sup> Fin dalla nota dell'autore, Paolini stabilisce i termini del patto che stipula con il lettore, perché la lingua dello scrivere è diversa da quella del parlare seppure, in entrambi i casi, si personifichi il racconto. La forza della parola scritta – non meno efficace della parola pronunciata – costruisce uno sguardo che assume una dimensione etica, introducendoci nel cuore della tragedia che ha distrutto l'idea stessa di civiltà in Europa.

L'autore riesce a costringere il lettore a una vera e propria picchiata aviatoria, che lo conduce dall'astratto delle cifre al concreto riconoscimento del singolo dramma, della singola persona. La mole di dati presentati è senza alcun dubbio smisurata, come enorme è l'indignazione del lettore fin dalle prime battute; ma è quando ti rendi conto che l'ideologia si è fatta storia, che l'attacco generico al diverso ed al più debole è divenuta fabbrica di morte che l'indignazione trasforma in necessità di capire.

Incontriamo tra le pagine del libro l'arroganza smisurata di chi si ritiene in diritto di stabilire chi sia degno di vivere e chi no, il disprezzo assoluto per ogni idea di limite, l'incapacità di fare i conti con la complessità infinita della realtà umana. Così come ci era successo da spettatori anche da lettori ci interroghiamo sul fondamento delle nostre convinzioni, sulla linea sottile che ci separa dalle aberrazioni.

Dove comincia il punto di non ritorno? Ma soprattutto: cosa avremmo fatto noi al posto di quelle infermiere, abituate a praticare iniezioni a prescindere che guarissero o sopprimessero, in obbedienza alle prescrizioni mediche? E il medico siamo così certi avesse una sensibilità tanto diversa dalla nostra?

Questioni ancora oggi attuali che sembrano sopraffarci, ma capiamo presto che non possiamo tirarci indietro. E capiamo, grazie al lavoro di Paolini, che il vero punto fermo è l'assoluta necessità di non lasciare indietro nessuno, come si era imposto di fare il sergente Mario Rigoni Stern. «Arrivare dopo, ma arrivare tutti. Insieme».<sup>30</sup>

<sup>29</sup> MARCO PAOLINI, *Nota dell'autore*, in *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, Torino, Einaudi Stile libero, p. 2.

<sup>30</sup> «A quelli che parlano di grandi sfide e si esaltano rispondo che non c'è sfida più bella di quella di non perdere nessuno per strada, di non lasciarlo indietro. Lo ha scritto Mario Rigoni Stern nel suo *Il sergente nella neve*. Me lo ha ripetuto raccontando di quella notte in cui comincio la ritirata e lui riuscì a sganciarsi dalla prima linea e a portarli indietro tutti». MARCO PAOLINI, *Note dell'autore* in MARCO PAOLINI, *Ausmerzen. Vite indegne di essere vissute*, cit., p. 147.

Alessio Vignali

Suggerimenti classiche  
in *Si sta facendo sempre più tardi* di Antonio Tabucchi

I. *Lettere al vento: Tabucchi fra mito e elegia*

*Si sta facendo sempre più tardi*, uscito nel marzo 2001 presso Feltrinelli, è uno dei libri più complessi ed enigmatici dell'intera opera di Antonio Tabucchi. Si tratta di diciotto racconti in forma di lettera che presentano personaggi sfasati, dilaniati da rimpianti, rimorsi e soprattutto dall'ansia di sentirsi fuori orario.<sup>1</sup> Apparentemente slegate e svincolate dai canoni della tradizione, le prime diciassette epistole sono tutte scritte da personaggi maschili e indirizzate ad altrettante figure femminili che popolano il libro come spettri o manifestazioni della memoria. Le destinatarie appaiono non solo lontane da un punto di vista geografico, ma anche e soprattutto da un punto di vista cronologico: abitano un tempo ordinario che si interseca solo a sprazzi col tempo rotto e spezzato dei mittenti. Le lettere si perdono così nel vento, creando un'illusione che coincide con l'incapacità di accettare l'irreversibilità del corso della vita o, usando la metafora plotiniana del secondo componimento, del fiume.<sup>2</sup>

Una delle cifre distintive della raccolta è senza dubbio l'intertestualità, la quale non investe solo il mondo della letteratura: canzoni, immagini, fotografie, quadri e ricordi di vita vissuta si mescolano e riaffiorano, come un fiume carsico, nelle pagine del libro.<sup>3</sup> Il risultato è un'opera che presenta diversi piani di lettura e, secondo il grado culturale del lettore, diverse possibili interpretazioni. Abbiamo già accennato, ad esempio, al contatto con la filosofia plotiniana, ma quello che ci preme dimostrare è la vicinanza delle lettere al modello classico delle *Heroides* di Ovidio: un sottile *fil rouge* che viene suggerito implicitamente dalle pagine del libro e che, fino ad ora, è stato soltanto accennato da Flavia Brizio-Skov in un saggio apparso nel 2006 su «Italice» (“*Si sta facendo sempre più tardi*”, “*Autobiografie altrui*” e “*Tristano muore*” di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?).<sup>4</sup> A ben vedere, l'unica opera con

---

<sup>1</sup> La diacronia che contraddistingue le vite dei mittenti è implicitamente introdotta già dal titolo del romanzo, un probabile omaggio al montaliano componimento *Dora Markus II*, e dalla enigmatica foto di copertina, *Couple*, del fotografo Kuligowski.

<sup>2</sup> L'immagine, come afferma l'autore nel *Post scriptum*, non è improbabile che abbia «bevuto alle sponde della terza *Enneade* di Plotino, così come ce la trasmise Porfirio, dove si legge di un fiume infinito che è insieme Principio e Assenza, emanazione primordiale e impossibilità di determinazioni misurabili» (Antonio Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 226).

<sup>3</sup> Remo Ceserani, soffermandosi proprio sull'importanza che investe l'intertestualità in quelli che considera i massimi autori della contemporaneità, annovera Tabucchi nella cerchia degli scrittori postmoderni e spiega come i giochi intertestuali non siano soltanto dei raffinati esperimenti letterari, ma servano a «mettere in scena il dubbio ontologico della conoscibilità o interpretabilità di ciò che avviene in noi e nel mondo in cui viviamo» (Remo Ceserani, *Raffinati giochi intertestuali: Tabucchi e altri*, in *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringheri, 1997, p. 203).

<sup>4</sup> Flavia Brizio-Skov, *Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove*

cui *Si sta facendo sempre più tardi* intrattiene segrete corrispondenze è proprio la raccolta ovidiana.

Il richiamo al mondo classico è evidente nella diciottesima lettera, la quale spezza il monopolio maschile della scena e capovolge il meccanismo del libro. «Cloto e Lachesi hanno terminato il loro compito, e ora tocca a me»,<sup>5</sup> scrive la mittente dell'epistola rivolgendosi ai personaggi della raccolta (e con essi al genere umano). La Moira tabucchiana, parlando per conto di una misteriosa Agenzia, si connota come una figura più umana rispetto a quella tradizionale, sia per il senso di amarezza che avverte di fronte all'ingrato compito che le spetta, che per una forma di penoso affetto verso i mittenti che si appresta ad eliminare. Comunque sia, importa notare come la cornice mitica,<sup>6</sup> oltre a suggestionare il lettore, contribuisca a calare la raccolta in una dimensione atemporale:<sup>7</sup> le vicende e i destini degli uomini, pur diversi nelle apparenze, risultano immutabili nella loro profonda sostanza e non aggiungono niente di nuovo agli «algoritmi infiniti» dell'Agenzia.

All'interno della diciottesima lettera la sofferenza d'amore vibra con una tensione particolare. Tramandata dalle Sorelle con il titolo di *Lettera al vento*, l'epistola rappresenta una sorta di dépliant dell'Agenzia. Atropo spiega che non serve soltanto a lenire le pene dei protagonisti, ma «anche per ricordar Loro, seppur attraverso la forma di un'altra circolare, che i destinatari [...] hanno il diritto di essere a loro volta dei mittenti»<sup>8</sup>. La lettera, scritta da una misteriosa figura femminile, rimane senza un indirizzo preciso e il lamento si perde nella brezza marina che soffia sul porticciolo di Nasso. Facile desumere, grazie agli innumerevoli indizi, che a scriverla sia Arianna, figura mitica e paradigma dell'eroina *relicta*. Il precedente letterario più significativo è rappresentato senza dubbio da Ovidio, il quale ha raccontato la vicenda, sempre secondo il punto di vista femminile, nella decima delle *Heroides*.

Sebbene siano animate da una flebile speranza di ricongiungimento, anche le lettere ovidiane sono concepite in modo da non ricevere risposta: «il lettore sa che non avranno alcun effetto e che, come spesso affermano le eroine, sono “parole gettate al vento”».<sup>9</sup> Con le *Heroides* e *Si sta facendo sempre più tardi* siamo quindi di fronte a due opere prive dei canonici canali bidirezionali, costituite da lettere destinate a disperdersi nell'etere. Tuttavia, se da un lato le parole d'amore proferite dalle eroine risaltano nella loro purezza davanti ad una natura fredda e incontaminata, quelle dei protagonisti di *Si sta facendo sempre più tardi* sono parole trite, figlie di una perdita

va il romanzo?, in «Italice», 2006, 83, 3-4, pp. 660-690.

<sup>5</sup> A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 220.

<sup>6</sup> I personaggi mitici non sono circoscritti al romanzo epistolare. Tra i racconti dei *Volatili del Beato Angelico* (1987), troviamo la breve *Lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*, che presenta anche diverse analogie con *Si sta facendo sempre più tardi*, giacché la ninfa lamenta, dall'isola di Ogiogia, un ciclico quanto tragico ritorno dell'assenza. Ma si pensi anche alle rivisitazioni dello stesso mito nel racconto *Esperidi. Sogno in forma di lettera in Donna di Porto Pim*, uno scritto programmatico per quanto concerne il rapporto tra sogno e scrittura, o in *Buono come sei di Si sta facendo sempre più tardi*, interpretabile come una mini-Odissea al rovescio.

<sup>7</sup> Il ricorso alla figura di Atropo risponde anche all'esigenza interiore di Tabucchi di elaborare il lutto dei suoi personaggi: un espediente letterario che «serve a dir loro che il tempo concesso è scaduto e che non vengano più a tormentare con la loro presenza» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 228).

<sup>8</sup> Ivi, p. 216.

<sup>9</sup> Emanuela Salvadori, *Le “Eroidi”*, in Ovidio, *Eroidi*, Milano, Garzanti, 2011, p. XVII.



innocenza.<sup>10</sup>

Il tema della ricerca rappresenta il cardine attorno a cui ruota la *Lettera al vento*. Il *refrain* «forse è qui» testimonia come l'animo di Arianna sia ancora pervaso da una timida speranza di riabbracciare Teseo. Appena sbarcata sull'isola di Nasso, ultimo approdo di un lungo viaggio di ricerca, la donna è presa dallo sconforto e si abbandona alla contemplazione dell'orizzonte. Il paesaggio circostante partecipa della fragilità interiore della mittente, evidenziando una sorta di discrasia fra la stagione esterna, la primavera con tutti i suoi odori e profumi, e quella interna, che investe l'animo, dove «l'autunno è già arrivato, con il giallo attuale delle sue foglie».<sup>11</sup> Il malinconico sguardo sul passato di Arianna è lo stesso che angoschia i diciassette mittenti maschili del libro: il senso di rievocazione e di riflessione, tipico della scrittura epistolare, sfugge a tutti loro, paralizzati dalla morsa del tempo e dall'impossibilità di riallacciare i rapporti perduti.<sup>12</sup>

«Ti ho cercato, amore mio, in ogni atomo di te che è disperso nell'universo. Ne ho raccolti quanti mi era possibile, nella terra, nell'aria, nel mare, negli sguardi e nei gesti degli uomini»,<sup>13</sup> afferma Arianna rivolgendosi a chi invano continua a cercare. Spostandosi da un'isola all'altra, la misteriosa figura femminile va disperatamente raccogliendo tutte le «pietruzze» e i frammenti per la ricostruzione di un «affresco in briciole» dell'amato.<sup>14</sup> Si tratta però di un disperato e ostinato tentativo: una forma illusoria di consolazione, dal momento che la donna sa che non potrà neppure sapere dove è sepolto, dove poterlo piangere. Dalla timida speranza iniziale si passa alla desolazione e allo sconforto; sentimenti che non si traducono in gesti di *furor* o di rabbia, ma in una sorta di umana *pietas* che, «come in alcune lettere di mano maschile, parte dalla consapevolezza del corpo, della sua fragilità e della sua miracolosa attitudine a vivere il tempo, a sentirsi vicino alla soglia che ci divide da ciò che non riavremo più e da ciò che non saremo mai».<sup>15</sup> Ed è sempre per umana pietà che Arianna concede parole di conforto al medico di Paros, il quale, avendo suturato le vene di Teseo, si presenta ai suoi occhi come una sorta di *senhal* dell'uomo assente.

Ora che non può nemmeno piangere un corpo, la donna si sente doppiamente tradita e

<sup>10</sup> «Parole semplici e ricorrenti, diventate usate da quante persone le hanno dette e quasi ingenue, seppure frementi della passione di un tempo» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 207). Si tratta di una tendenza tipica della cultura postmoderna, la quale si fonda sul concetto che il passato non possa essere accantonato, ma che, come sostiene Umberto Eco nelle *Postille a "Il nome della rosa"*, debba essere rivisitato in chiave ironica.

<sup>11</sup> Ivi, p. 218. Il giallo, del resto, è un colore che torna frequentemente in *Si sta facendo sempre più tardi* e, in linea generale, in molte opere di Tabucchi. Si tratta di un colore che esemplifica bene la realtà in divenire, il continuo mutamento delle cose, giacché è portatore di energia e cambiamento, quasi fosse una sorta di correlativo oggettivo di quel gioco del rovescio tanto caro a Tabucchi (Cfr. Anna Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 47).

<sup>12</sup> «I sentimenti più dolorosi e le emozioni più pungenti, sono quelli assurdi: l'ansia di cose impossibili, proprio perché sono impossibili, la nostalgia di ciò che non c'è mai stato, la pena di non essere un altro, l'insoddisfazione per l'esistenza del mondo» (Fernando Pessoa, *Il libro dell'Inquietudine*, a cura di Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 2014, p. 195).

<sup>13</sup> A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 217.

<sup>14</sup> «L'innamorato è il semiologo selvaggio allo stato puro! Passa il proprio tempo a leggere segni. Fa solo questo: segni di felicità o di infelicità. Sul viso dell'altro, nei suoi comportamenti. È veramente in preda ai segni. [...] L'amore non è cieco» (Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2014, p. 241).

<sup>15</sup> Cesare Segre, *Lettere d'amore perdute*, in «Corriere della sera», marzo 2001, p. 35.

viene a trovarsi, secondo un triste e beffardo gioco del destino, in un labirinto mentale. Considerando le traslazioni che Tabucchi ha operato sul sostrato mitico della vicenda, si potrebbe dire che siamo di fronte all'ennesimo gioco del rovescio.<sup>16</sup> Se nella *Lettera al vento* si prende atto di una resa definitiva, nel racconto di Ovidio si registra il triste quanto inaspettato abbandono della donna. Arianna, che col suo filo ha aiutato Teseo a sconfiggere il Minotauro e a fuggire dal labirinto, si trova ora imprigionata all'interno di un labirinto che non offre alcuna possibilità di evasione. La brezza marina porta via le sue parole e, orfana di quel filo che aveva donato a Teseo, rimane sola, senza nessuno che possa confortarla.

Il lamento al vento, *topos* prettamente elegiaco, porta ad approfondire il confronto fra Tabucchi e Ovidio. Nel modello classico le eroine «vagano per le spiagge, luogo di speranza e di dolore, dove si sono consumati gli addii e dove si resta in attesa di scorgere una vela che non apparirà»<sup>17</sup> e gridano (o, al limite, sussurrano) i loro lamenti al vento. Il poeta latino, liberata la sua opera da ogni sovrastruttura storica e sociale, colloca le donne in territori isolati, spesso su «scogli prospicienti un mare vuoto e tempestoso».<sup>18</sup> Anche nelle lettere di *Si sta facendo sempre più tardi* ci troviamo di fronte a contesti simili: una serie di terrazze sul mare, finestre<sup>19</sup> aperte sull'orizzonte o persino sul mondo interiore dei personaggi che «assumono la stessa funzione dello scoglio, con un azzeramento della realtà di superficie e una tensione verso la vita cosmica».<sup>20</sup> Basti pensare al «tavolo d'angolo accanto alla vetrata da dove si dominava il mare»<sup>21</sup> nella lettera *Il fiume*; alla finestra ideale e senza imposte che si apre «su orizzonti ben più larghi di quelli reali»<sup>22</sup> del protagonista di *Forbidden games*; alla casa «grande e bella, aperta ai venti e allo spruzzo dell'onda»<sup>23</sup> di *Sono passato a trovarti ma non c'eri*; alla finestra aperta sulla città di Parigi nell'epistola *Della difficoltà di liberarsi dal filo spinato*; infine al caso più significativo della *Lettera al vento*.<sup>24</sup> La finestra (e analogamente la fotografia),<sup>25</sup> costringendo il reale in uno spazio geometrico limitato, rappresenta un espediente che permette all'uomo di opporsi al caos e alla «vastità del reale». Eppure Arianna non ha più bisogno di geometrie, dal momento che «non teme più (ha imparato a non temere più) “lo

<sup>16</sup> «Ti feci uscire da un labirinto, e tu mi ci hai fatto entrare senza che per me uscita ci sia, neanche se fosse quella estrema» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 220).

<sup>17</sup> E. Salvadori, *Le “Eroidi”*, cit., pp. XV-XVI.

<sup>18</sup> Elisa Lizzi, *Il romanzo epistolare si rinnova: “Si sta facendo sempre più tardi” di Tabucchi*, in «Scorpione letterario», 1, 2004.

<sup>19</sup> «La forma più infinitesimale dello spazio e la più ambigua essendo nel contempo spazio reale e diaframma simbolico, luogo chiuso che rimanda all'interno, luogo aperto che rimanda all'esterno, ritorno al privato e fuga nel pubblico» (Maria Pia Ammirati, *Il vizio di scrivere. Letture su Busi, De Carlo, Del Giudice, Pazzi, Tabucchi, Tondelli, Soveria Mannelli*, Rubbettino, 1991, p. 116).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 33.

<sup>22</sup> Ivi, p. 44.

<sup>23</sup> Ivi, p. 79.

<sup>24</sup> «Finestre: ciò di cui abbiamo bisogno – afferma Arianna – [...] la vastità del reale è incomprensibile, per capirlo bisogna rinchiuderlo in un rettangolo, la geometria si oppone al caos, per questo gli uomini hanno inventato le finestre che sono geometriche [...], una pavida forma di geometria degli uomini» (Ivi, pp. 218-219).

<sup>25</sup> «Oppure prendi un album di fotografie [...]. E ti accorgi che la vita è lì nei diversi segmenti che stupidi rettangoli di carta rinchiudono senza lasciarla uscire dai loro stretti confini. E intanto la vita è gonfia, impaziente, vuole andare al di là di quel rettangolo» (ivi, p. 24).

sguardo circolare, dove tutto entra e esce senza rimedio'». <sup>26</sup>

Il personaggio tabucchiano è calato in un contesto ameno e quotidiano. In *Lettera al vento* la piazzetta dalla quale scrive la mittente è abbracciata da una gradevole brezza primaverile ed è animata da un gruppetto di bambini che giocano, vecchi che discutono su un muricciolo e turisti che parlano entusiasti fra loro. Siamo lontani dalla tipica rappresentazione classica dove l'acceso *furor* dell'eroina è accompagnato da una natura fredda, distaccata e inospitale. Si pensi, ad esempio, al bellissimo carne LXIV del *Liber* catulliano, senza dubbio il principale ipotesto dal quale ha attinto Ovidio, dove Arianna grida il suo dolore mentre imperversa una violenta tempesta. <sup>27</sup> In *Si sta facendo sempre più tardi* la donna non muove accuse, non si lascia andare a gesti di rabbia inconsulta e non rivolge alcun tipo di maledizione: la consapevolezza che ogni speranza di ritrovamento sia vana svuota di significato l'esistenza e placa lo spirito.

Oltre ad intrattenere corrispondenze con i testi di Ovidio e Catullo, la *Lettera al vento* è piena di richiami intratestuali: dialoga sia con le altre epistole della raccolta che con altre opere dell'autore. Se in *Si sta facendo sempre più tardi* la lettera fungeva da dépliant per l'Agenzia e si proponeva come una sorta di circolare in risposta alle querule storie dei mittenti, in *Tristano muore*, il romanzo al quale Tabucchi dice di averla sottratta, consegue un indirizzo preciso. Il protagonista, negli ultimi giorni di vita, comincia a ricevere molte lettere, <sup>28</sup> tra le quali risalta proprio il lamento di Arianna. Il romanzo-monologo di Tristano, così come le lettere di *Si sta facendo sempre più tardi*, testimonia il ricorso alla scrittura quale «forza fantasmatica che permette di liberarsi di un passato colpevole, ricominciando, in morte, a vivere quasi come per la prima volta». <sup>29</sup> Il vecchio partigiano, pur giudicando falsa e mistificatrice ogni forma di testimonianza, sa che per salvare la vita dall'oblio servono «le parole, che continuino a farla essere, la testimonino». <sup>30</sup> La «vive voix» di Tristano, così come quella dei mittenti dei racconti epistolari, soltanto una volta messa per iscritto resisterà così al fluire del tempo, al ticchettio della pendola.

*Si sta facendo sempre più tardi* appare allora come una «risposta all'angoscia del silenzio, una cantata continua, una disperata opposizione di parole e vocativi all'*horror silentii* che minaccia mortalmente la vita, vita e letteratura». <sup>31</sup> Di fronte alle sofferenze umane e all'insensatezza della vita, la scrittura si propone, sin dal mondo classico, quale ultimo e unico baluardo in grado di sconfiggere, o quantomeno arginare, il feroce tempo in divenire, il cosmico *Panta rei*. Se da un lato, come nota Nives Trentini, *Si sta facendo sempre più tardi* rincorre «il mito bartlebiano del silenzio», dall'altro sembra suggerire «la volontà di andare oltre la scadenza del

<sup>26</sup> Paolo Di Paolo, *Tabucchi, geografie della morte*, in «Rivista di Studi Italiani», Toronto, 25, 2007.

<sup>27</sup> «Sed quid ego ignaris nequiquam conquerar auris, / externata malo, quae nullis sensibus auctae / nec missas audire queunt nec reddere voces? / Ille autem prope iam mediis versatur in undis, / nec quisquam apparet vacua mortalis in alga» (Catullo, *Liber*, LXIV, vv. 165-169).

<sup>28</sup> «O meglio, erano voci, arrivavano sotto forma di voce» (Antonio Tabucchi, *Tristano muore*, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 135).

<sup>29</sup> A. Dolfi, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, cit., p. 81.

<sup>30</sup> A. Tabucchi, *Tristano muore*, cit., p. 155.

<sup>31</sup> Giorgio Bertone, *Scherzi in prosa da Tabucchi. La vita immaginabile*, in «L'indice dei libri del mese», 6, giugno 2001, p. 7.

vissuto, di sottrarre la scrittura al contingente, di “venire a patti con la mancanza di senso della vita”». <sup>32</sup>

## II. *L'insufficienza del mezzo epistolare e l'«equivoco messaggero»*

La scelta di affidarsi al mezzo epistolare risponde a esigenze precise ed è frutto di una sperimentazione letteraria che affonda le radici nelle origini narrative dell'autore. <sup>33</sup> La lettera rappresenta infatti un «istituto molto presente in Tabucchi, uno strumento perfetto per un racconto anche in assenza della risposta dell'interlocutore», <sup>34</sup> dal momento che si dimostra un congegno letterario adatto a indagare le molteplici sinuosità della realtà storica contingente, nonché l'interiorità disgregata e frammentaria dell'uomo contemporaneo.

Le *Heroides* di Ovidio, pur appartenendo ad un'epoca totalmente differente, testimoniano anch'esse un utilizzo originale del mezzo epistolare. In un passo dell'*Ars Amatoria* il poeta sostiene di aver dato alla luce un nuovo genere letterario. <sup>35</sup> Risulta però interessante il parallelo con Sesto Propertio, la cui appassionata lettera elegiaca di *Aretusa al suo Licota* (IV, 3), un lamento di una matrona romana che soffre per l'assenza del marito soldato, rappresenta, secondo la maggioranza degli studiosi, il primo caso di epistola d'amore in distici elegiaci. Ad ogni modo, pur accettando Propertio come *inventor*, rimane ad Ovidio il merito di aver concepito per primo l'idea di una raccolta di epistole in versi. Allo stesso modo, con le dovute differenziazioni, possiamo dire che Tabucchi abbia dato vita con *Si sta facendo sempre più tardi* ad una nuova forma di lettera d'amore: le narrazioni della raccolta sono sì in forma epistolare, ma non rispettano i codici della tradizione e sono piuttosto interpretabili come racconti o mini-romanzi dell'io.

Il legame fra Tabucchi e Ovidio non si esaurisce però con l'analisi del rapporto testuale che intercorre fra le epistole di *Si sta facendo sempre più tardi* e le *Heroides*, ma va oltre l'aspetto letterario. Nel secondo componimento di *Sogni di sogni* il nostro scrittore, da sempre osservatore attento delle dinamiche che regolano i rapporti fra arte e potere, rivisita in maniera diretta proprio la vicenda di Ovidio, costretto, per un editto dell'imperatore Ottaviano Augusto (8 d.C.), a trascorrere gli ultimi anni di vita nella sperduta cittadina di Tomi. Tabucchi immagina che il poeta, bramoso di riguadagnare la stima dell'imperatore, sogni di essere tramutato in farfalla <sup>36</sup> e di rientrare a Roma in maniera trionfale. Il sogno assume però i contorni di un vero e proprio incubo quando Ovidio-farfalla, giunto a corte, non riesce ad intonare il poemetto dedicato al Cesare. Tentando goffamente di esprimersi con la mimica, il

<sup>32</sup> Nives Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 139.

<sup>33</sup> Si ricordino *Esperidi. Sogno in forma di lettera in Donna di Porto Pim* (1983), le tre lettere apocriefe dei *Volatili del Beato Angelico* (1987) e la bellissima *Lettera da Casablanca* nei racconti del *Gioco del rovescio* (1991).

<sup>34</sup> Paolo Mauri, *Tabucchi, l'altro e l'altrove*, in Antonio Tabucchi, *Donna di Porto Pim, Notturmo Indiano, I volatili del Beato Angelico, Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 2013, pp. 14-15.

<sup>35</sup> «Vel tibi composita cantetur Epistula voce;/ ignotum hoc aliis ille novavit opus» (Ovidio, *Ars amatoria*, 3, 346-347).

<sup>36</sup> «Era un'enorme farfalla, grande quanto un uomo, dalle maestose ali gialle e azzurre. E i suoi occhi, smisurati occhi sferici da farfalla, abbracciavano tutto l'orizzonte» (Antonio Tabucchi, *Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 1992, p.19).

poeta finisce per inscenare un balletto femminile e dal gusto orientaleggiante. Il *princeps*, che andava allora sostenendo una campagna contro le tendenze filo-orientaliste, si indigna per il «balletto meraviglioso ed esotico» e ordina ai pretoriani di tagliargli le ali.<sup>37</sup> Ormai mutilato, Ovidio scende le scale del palazzo e si dirige verso la folla che «inferocita reclamava le sue spoglie».<sup>38</sup> A ben vedere, come il Tabucchi impegnato scrive in *L'oca al passo*, «che si trattasse di Cesare, di Eliogabalo o di Berlusconi, al loro fianco ci furono sempre servi. La storia si dipana cambiando gli attori ma conservando sempre le stesse terribili maschere».<sup>39</sup> Natura dell'opera, meccanismi di genere, temi, intertestualità e vivo interesse per la figura del poeta latino: sono questi, ricapitolando, gli elementi che ci spingono a considerare il dialogo a distanza fra le elegie in forma di lettere di Ovidio e il libro di Tabucchi. Chiamando in causa gli studi di Gérard Genette, potremmo considerare *Si sta facendo sempre più tardi* come una trasmodalizzazione delle *Heroides*, «vale a dire una trasformazione apportata al modo di rappresentazione caratteristico dell'ipotesto. Cambiamento *di modo*, quindi, o cambiamento *nel modo*, ma non cambiamento di genere».<sup>40</sup> La cosa certa è che, nonostante la complessità e l'ambiguità generica della raccolta tabucchiana, possiamo senz'altro affermare che il nostro autore ha contribuito a cambiare e allargare gli orizzonti della scrittura epistolare.

*Si sta facendo sempre più tardi* sancisce il fallimento del ruolo comunicativo della lettera d'amore. La parola dei mittenti, i quali prescindono spesso con orgoglio<sup>41</sup> da quel contatto che sembra esser loro ontologicamente negato, si ripiega su se stessa fino a diventare riflessiva e monologante. L'epistola non solo si fa veicolo del dialogo con l'altro (e per 'altro' si intendono lo stesso scrivente, i morti o le numerose voci che affollano le pagine del libro), ma accoglie anche le riflessioni formali sulla scrittura. Ecco che nella raccolta, oltre al canale diegetico, si attesta la presenza anche di un canale extradiegetico nel quale lo scrittore realizza la moderna parabola dell'impossibilità comunicativa. Le lettere si configurano come frammenti rimasti intrappolati nella montaliana «rete a strascico»<sup>42</sup> della storia: dimostrazioni effettive della perenne sfasatura che c'è fra chi scrive e chi riceve. I mittenti di *Si sta facendo sempre più tardi* portano con sé il malessere di chi è incapace di realizzare nel presente i suoi desideri e, nel momento in cui tentano, attraverso il mezzo epistolare, di accorciare le distanze, sanno già che è troppo tardi e agiscono su un tempo che non è più loro.

Le lettere di Tabucchi, così come le *Heroides*, sono contrassegnate dall'intento di domare il rimorso attraverso il dialogo con l'altro e dalla replica di un'ininterrotta domanda. Come scrive Nives Trentini, «la sensazione di una radicale

<sup>37</sup> «La scena della mutilazione della farfalla esprime il dissidio fra l'artista e il potere imperiale, che sembra avere anche gli dei dalla sua parte» (Marco Cipriani, *La presenza del mondo classico nel racconto breve del secondo Novecento italiano*, in *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, a cura di Benedetto Coccia, Roma, Apes, 2008, p. 375).

<sup>38</sup> A. Tabucchi, *Sogni di sogni*, cit., p. 21.

<sup>39</sup> Antonio Tabucchi, *L'oca al passo. Notizie dal buio che stiamo attraversando*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 70.

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 334.

<sup>41</sup> «Sai, mia dolce ragazza dolente, "preferisco di no" è stato il mio motto più frequentato in questi ultimi anni. Il mondo è pieno di gente e tutti vogliono qualcosa» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 178).

<sup>42</sup> Ivi, p. 13.

incomunicabilità permea il libro obbligando gli scriventi (e/o lo scrittore) all'iterazione ossessiva».<sup>43</sup> L'illusione della comunicazione e l'impossibilità di esprimere pienamente un sentimento rappresentano dunque i due motivi fondamentali del libro, nonché due *topoi* dell'epistolografia d'amore. Anche nelle lettere ovidiane si confondono infatti i due canali comunicativi e il lamento d'amore si intreccia al sentimento d'insofferenza verso il mezzo epistolare; un mezzo che nel mondo antico era visto come funzionale ad esprimere i sentimenti, ma al tempo stesso considerato un surrogato della comunicazione diretta.<sup>44</sup>

La riflessione del poeta latino sul tema si fa esplicita nello scambio di lettere fra Leandro e Ero (XVIII, XIX), dove si intrecciano due aspetti fondamentali del dialogo amoroso: il lamento per l'insufficienza del mezzo epistolare rispetto alla comunicazione diretta e il ricorso all'immaginazione quale espediente per vincere il momentaneo malessere. Al di là della struggente vicenda mitica, è interessante considerare come, nonostante i suoi limiti, la lettera ricopra un ruolo fondamentale nella comunicazione *in absentia* aiutando a coprire gli interminabili intervalli tra un incontro e l'altro: Leandro si augura che la lettera possa trascorrere la notte con l'amata, sostituendosi a lui e anticipando il suo arrivo, mentre Ero spera che l'epistola che si accinge ad inviare possa in qualche modo addolcire l'attesa. L'eroe, di fronte all'impossibilità di attraversare a nuoto lo stretto che lo separa dalla donna, osserva il mare in tempesta<sup>45</sup> e si abbandona ai ricordi. La scrittura lo porta a toccare metaforicamente l'amata, ad accarezzarla col pensiero, ma si tratta appunto di un'illusione, di un quasi che lo induce alle lacrime. L'effetto balsamico e terapeutico della lettera non basta e, di fronte al lamento di Ero, Leandro prenderà la funesta decisione di affrontare a nuoto la traversata dello stretto.

«Le persone sono lontane quando ci stanno accanto, figurarsi quando sono lontane davvero»,<sup>46</sup> scrive Tabucchi nel *Post scriptum* del libro. Nonostante la creazione di un ponte immaginario fra mittente e ricevente, la lettera risulta così una finzione, un «equivoco messaggero».<sup>47</sup> Se nelle *Heroides* la funzione ponte della lettera è chiara ed esplicita, in *Si sta facendo sempre più tardi* «le lettere dei vari io narranti sono “ponti” gettati sul nulla, partono dal mittente per non arrivare da nessuna parte».<sup>48</sup> Ma allora, viene logico chiedersi, perché i mittenti scrivono? Molteplici possono essere le ragioni. Solitamente si scrive per ottenere qualcosa, come Tabucchi spiega in

<sup>43</sup> N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 138.

<sup>44</sup> La lettera, secondo una diffusa opinione comune, era «altera pars dialogi», la metà di un dialogo. Significativa in questo senso l'aggressiva missiva d'apertura delle *Heroides*, *Penelope Ulixi*, la quale dimostra come il mezzo epistolare non sia sufficiente a lenire le pene e i timori dell'amore.

<sup>45</sup> Anche il mare, l'ostacolo che Leandro si trova quotidianamente a fronteggiare e dal quale dipendono gli incontri fugaci fra i due, risulta un elemento che desta particolare interesse. Abbastanza insolito nella casistica d'amore, è un motivo che ricorre in tutte le *Heroides* e, come abbiamo visto, anche nel romanzo di Tabucchi. Se nella vicenda mitica di Leandro ed Ero recita un ruolo attivo, condizionando negativamente l'animo dei due amanti, nelle lettere di *Si sta facendo sempre più tardi* è oggetto di malinconica contemplazione da parte dei mittenti.

<sup>46</sup> A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 224.

<sup>47</sup> «Tutti noi almeno una volta nella vita abbiamo ricevuto una lettera che ci pareva provenisse da un universo immaginario, e che invece esisteva realmente nella mente di chi l'aveva scritta. E probabilmente altrettanti ne inviammo, forse senza renderci conto di entrare in uno spazio reale per noi ma fittizio per gli altri» (A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 224).

<sup>48</sup> Flavia Brizio-Skov, *Si sta facendo sempre più tardi, Autobiografie altrui e Tristano muore di Antonio Tabucchi: dove va il romanzo?*, in «Italica», 2006, 83, 3-4.

*Autobiografie altrui* attraverso la metafora sul consumo di gas,<sup>49</sup> ma per quanto riguarda i mittenti non esiste alcun tipo di risarcimento: «il consumo è fatto e il gas è evaporato».<sup>50</sup> Le lettere si presentano allora come rievocazioni di eventi passati che, come fuochi fatui, si riaccendono nella notte ed evaporano immediatamente. Come suggerisce la foto di copertina, le figure maschili della raccolta tentano di aggrapparsi alle loro vere o presunte amate prima di essere trascinati via dalla corrente, dalla Morte. Del resto, parafrasando le parole di Blanchot, si scrive per posticipare la fine, giacché fintanto che la penna scorre la morte è lontana. E ci si affida alla scrittura perché rappresenta uno dei pochi baluardi in grado di vincere il silenzio e scacciare il terrore dell'oblio.<sup>51</sup>

Alla base del libro di Tabucchi abbiamo allora un'affascinante dicotomia di fondo: se da un lato la lettera può considerarsi, come dice la protagonista de *Les liaisons dangereuses*, «le portrait de l'âme»,<sup>52</sup> dal momento che asseconda in maniera straordinaria tutte le sfumature dell'animo, dall'altro si configura come il più «onesto falsario che consente a colui che lo invia o lo riceve di “entrare” nello spazio reale e fittizio della parola».<sup>53</sup>

In un mondo dominato dalle telecomunicazioni, dai mass media e dalla diffusione fulminea delle informazioni, Tabucchi ha portato sulla scena narrativa il paradosso comunicativo che investe la contemporaneità. Il progresso scientifico e l'assordante rumore di fondo del nostro tempo, anziché favorire il dialogo con l'altro, hanno contribuito all'inquinamento dei canali di comunicazione, compresi quelli con i morti.<sup>54</sup> La Moira Atropo, oltre a recidere i fili delle vite dei mittenti, sembra tagliare metaforicamente anche il filo comunicativo della parola.

«Per tornare ad essere ciò che fu dovrebbe essere ciò che fu, e questo è impossibile»,<sup>55</sup> afferma il mittente di *Lettera da scrivere*. L'io narrante, come del resto tutti i personaggi del libro, è animato da «un rovello essenziale e preciso, mai confessato, che si allarga e abbraccia in pieno la vita: il rimorso per non averla esperita sino in fondo, solo sfiorata, reso più acuto dall'imminenza dell'abisso».<sup>56</sup> Al di là della contingenza storica, la lettera non scritta, la parola non detta, il sentimento non comunicato rappresentano tarli testardi «*impossibili* da far tacere se non con un

<sup>49</sup> «Scrivere lettere può servire a molte cose, dipende. Ad esempio: la Compagnia del gas Le ha spedito una fattura che non corrisponde al Suo consumo effettivo? Lei replica con una lettera sollevando la questione e la Compagnia del gas, se è una compagnia seria, farà i suoi accertamenti e La rimborserà. La sua missiva non sarà stata inutile» (Antonio Tabucchi, *Autobiografie altrui*, Milano, Feltrinelli, 2004, pp. 100-101).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> «La scrittura ha la capacità di allontanare di secoli il presente e il passato prossimo: fissandoli» (Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* [1985], Milano, Feltrinelli, 2015, p. 64).

<sup>52</sup> Pierre Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, Paris, Durand Neveu, 1782, p. 152.

<sup>53</sup> N. Trentini, *Una scrittura in partita doppia. Tabucchi fra romanzo e racconto*, cit., p. 123.

<sup>54</sup> «Sarà perché i morti, come i cetacei che comunicano con una specie di sonar naturale per non esser disturbati da tutti i suoni artificiali che inquinano gli oceani, hanno bisogno di acque acusticamente pulite affinché la loro voce non si perda nel rumore di fondo da cui siamo avvolti?» (Antonio Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, a cura di Paolo Di Paolo, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 16).

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 209.

<sup>56</sup> Giorgio Bertone, *Scherzi in prosa da Tabucchi. La vita immaginabile*, in «L'indice dei libri del mese», 6, giugno 2001, p. 7.

veleno che avvelenerebbe anche noi».<sup>57</sup> In fin dei conti, per opposizione, *Si sta facendo sempre più tardi* si configura come una lunga epistola rivolta al lettore, «un invito accorato – afferma l'autore – alla sincronia, ad essere presenti a se stessi».<sup>58</sup> E non esiste modo migliore per vivere bene il tempo che ci è dato se non quello di comunicare il nostro mondo interiore.

«Forse non tutte le lettere d'amore sono ridicole»,<sup>59</sup> sussurra Álvaro de Campos accomiatandosi dal suo creatore in *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*.

---

<sup>57</sup> A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, cit., p. 224. Il corsivo è nostro.

<sup>58</sup> Intervista di Ingrid Magnoni, *Scrittura e frontiere*, TVN, 2011.

<sup>59</sup> Antonio Tabucchi, *Gli ultimi tre giorni di Fernando Pessoa*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 21.