

All'attenzione  
Saggi critici da rileggere

Carlo A. Madrignani

A proposito di critica letteraria e biografia

Con una nota di Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro

Lo scritto di Carlo A. Madrignani è tratto dal volume collettivo, *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, *Il Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 35-46. Ringraziamo sentitamente gli eredi che hanno con generosità autorizzato la sua ripubblicazione.

Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro

## Nota a Madrignani

A dieci anni dalla sua scomparsa si ripubblica un intervento che Carlo A. Madrignani (1936-2008) aveva concepito per un volume collettivo, *La civile letteratura. Studi sull'Ottocento e il Novecento offerti ad Antonio Palermo*, II, *Il Novecento*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 35-46. Il saggio reca un titolo dimesso, *A proposito di critica letteraria e biografia*, che, con dovuta cautela, si offre come redazione di note cursorie, ma potrebbe anche suggerire l'intenzione di integrare un dibattito ancora attuale. La tesi di Madrignani prende le mosse da una disamina storica e si propone sotto la veste di una lettura in parallelo delle tesi critiche di Proust contro Sainte-Beuve e della concezione autocentrata dell'opera letteraria di Benedetto Croce, con riferimento in particolare alla rivisitazione del saggio *La poesia*, anziché alla più nota *Estetica*. Dietro questo tema centrale, una ricostruzione di due teorie che da posizioni diverse sostengono un'analoga opzione antibiografica e qualificano un più ampio clima culturale, si nasconde la scelta di intervenire anche nella discussione sui metodi letterari più recenti, influenzata dal saggio introduttivo di Francesco Orlando all'edizione italiana del *Contro Sainte-Beuve* e dalle posizioni strutturaliste e poi del New Criticism che fondano l'interpretazione letteraria in dinamiche esclusivamente intratestuali.

Queste pagine di Madrignani hanno origine dunque in un dibattito teorico ampio che tra la fine degli anni Novanta e i primi anni Duemila (a partire anche dalle cosiddette fine della teoria e crisi della critica) aveva rimesso in questione i paradigmi degli anni '70-'80, riattivando anche la riflessione sul ruolo dell'autore e sull'intenzionalità dell'opera d'arte. Un contributo importante a questa discussione giunge proprio da un allievo di Barthes, Antoine Compagnon che, con *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Paris, Seuil, 1998), mette sotto accusa un certo assolutismo teorico (anche a proposito della Morte dell'autore), non tanto per far trionfare l'anti-teoria del senso comune, quanto per ribadire un elogio della perplessità critica (che è lo stesso che si legge tra le righe del discorso di Madrignani), quale bussola fondamentale delle scienze letterarie.

D'altronde proprio a Pisa, dove Madrignani teneva le sue lezioni, questo clima aveva prodotto degli interventi di particolare rilievo: Remo Ceserani si era inserito con la proposta di un dosato e pragmatico eclettismo metodologico (*Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999) e Carla Benedetti denunciava la rimozione dell'autore mettendo in questione il paradigma novecentesco della sua morte ed evidenziandone la contraddittoria presenza nell'orizzonte della comunicazione letteraria ed editoriale (*L'ombra lunga dell'autore*, Milano, Feltrinelli, 1999).

Senza che venga mai citato, un interlocutore di questo discorso sulle note di Proust è, come si è detto, Francesco Orlando che, pur partendo da un analogo sostrato materialistico (comune è anche il riconoscimento del magistero di Sebastiano Timpanaro), muove metodologicamente da posizioni molto distanti, a tratti contrapposte. A tal proposito un aneddoto di vita universitaria risulta particolarmente emblematico: nell'anno accademico 1996-97 divenne presto leggendario, tra gli studenti della Facoltà di Lettere, una sorta di corso incrociato sulla lettura del romanzo *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che i due studiosi tennero contemporaneamente ma indipendentemente, come in una comunicazione a distanza tra dirimpettai. La doppia frequentazione fu l'occasione per molti studenti di entrare in contatto con una palestra critica di straordinario interesse, perché oltre alla diversa considerazione del rapporto tra l'opera e la vita dell'autore, vi era un'idea antitetica non tanto sulla critica delle fonti, quanto sul riconoscimento o meno dell'intrinseca valenza regionale della letteratura italiana. Orlando, che aveva con il libro e il suo autore un rapporto di vicinanza biografica, tende a leggere il romanzo nel quadro della sua teoria freudiana della letteratura (come «formazione di compromesso») e a evidenziarne la radice europea (ad esempio si ribadisce una parentela stretta con *La Chartreuse de Parme* di Stendhal). Nella sua lettura rifiuta con fermezza ogni significativa connessione con la letteratura siciliana: la Sicilia di Tomasi è per il critico il paradigma della periferia, ovvero rappresenta tutte le periferie nel mondo, in cui ogni lettore può

immedesimarsi (e ciò spiegherebbe anche il successo internazionale dell'opera). Madrignani, in un'aula poco distante, legge il romanzo invece sottolineando gli elementi in continuità con il retroterra letterario e culturale della tradizione siciliana, anche se vista come negazione e stravolgimento. Di queste due letture ci rimangono oggi il libro di Orlando, *L'intimità e la storia. Lettura del "Gattopardo"* (Torino, Einaudi, 1998), e la lettura seminariale di Madrignani, divenuta dapprima un articolo contenuto in un volume in onore di Umberto Carpi, dal titolo *Il romanzo della «terrificante insularità»*, poi ricollocato come un capitolo del suo ultimo libro *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007.

La critica di Madrignani a Orlando è frutto di una relazione intellettuale intensa (anche se fra i due non vi fu mai una frequentazione intima) e un dialogo a distanza fatto di rispetto e stima. E tuttavia il presupposto da cui muove l'intervento che qui si ripubblica è implicitamente antitetico alla visione di Orlando, apertamente imperniata sulla centralità e autonomia dell'opera.

Per Madrignani la biografia, accanto alle idee dell'autore desumibili da scritture private o interventi di poetica, è un elemento che consente di ancorare la lettura dell'opera letteraria alle condizioni della sua produzione. Non si tratta di stabilire una serie di nessi causali (esplicita è, sia pure *en passant*, la condanna di uno storicismo sistematico che appiattisce il senso dell'opera alle sollecitazioni dei suoi referenti esterni), ma di tenere in considerazione, con tutte le mediazioni necessarie, quello che viene chiamato – mutuando un termine dalla filologia genetica francese – «avantesto socioculturale» e di evitare l'arbitrio dell'interprete: se non valgono poetica, esperienze personali e sollecitazioni ambientali, circostanze e genesi della scrittura e l'opera si presenta nella sua coerente astrazione, la lettura appare a Madrignani priva di agganci materiali e possibilità di verifiche, autorizzata solo dall'autorità dell'interprete.

L'idea ha un irriducibile fondamento materialistico, eppure declinato nelle forme meno ideologiche e più aperte a una lettura psicologica e non partigiana dell'opera letteraria. Come emerge anche in altri saggi, l'interesse di Madrignani è sempre per quelle opere, anche ufficialmente minori, che rivelano la capacità di veicolare delle contraddizioni e mostrano delle incrinature rispetto agli stereotipi culturali della loro epoca. Così l'opera non è tanto espressione, come si sarebbe detto in passato, di un sentimento diffuso o dello spirito del tempo, quanto luogo di elaborazione di nodi ideologici e tensioni psicologiche o sociali non pacificati e al suo interno non sempre - o quasi mai – *tour se tient*. Un esempio dell'approccio metodologico di Madrignani può ritrovarsi proprio nella ricostruzione del pensiero di Proust. Quest'ultimo non è letto in astratto sulla base delle sue logiche interne, ma, in una doppia chiave, da un lato, se ne registrano le inferenze di poetica che consentono di illuminare la coeva redazione della *Recherche*, dall'altro, le riflessioni del *Contre Sainte-Beuve* sono messe in relazione con un clima di inedita osservazione dei processi psichici e memoriali che poi è quello riconducibile all'influenza di Freud. La conclusione vuol ribadire, leggendo Proust con metodo materiale poliedrico, una visione che rivaluta la biografia, pur analizzando e cogliendo i nessi di un discorso antibiografico: «Da un contesto così fragile e sensibile esce l'ipotesi del Testo come Altro irriducibile alle leggi di quella quotidianità storica, di cui Sainte-Beuve appare il cultore per antonomasia». Del resto, Madrignani sottolinea anche la «nuova arte biografica», influenzata dal clima della nascente psicologia moderna e della psicanalisi, con cui Proust mostra di dialogare e che, forse, non è estranea neppure all'ultimo Croce, di cui si nota «la risposta al biografismo estetico, o magari a quello esegetico alla Freud, o alla moda delle vite romanizzate».

L'impostazione di Madrignani, storica, ma con una visione non teleologica né sistemica delle fasi storiche, si presenta allora come policentrica, intenta a cogliere sfaccettature e infrazioni di discorsi ideologici e a mettere in campo le molteplici esperienze che agiscono sull'opera e ne consentono un'interpretazione più accertabile e ancorata al contesto della sua produzione. Dunque se di Proust non si condivide il principio di fondo, se ne leggono le ragioni e le implicazioni e insieme se ne possono cogliere fattori interessanti. Così la teoria dell'arte per l'arte non è solo un'astrazione di pensiero estetico, quanto, con più attenta coscienza storica, anche la difesa dell'osservazione artistica dall'accusa di immoralità. E del resto il rifiuto di Sainte-Beuve è prima di tutto rifiuto di un biografismo meccanico e materiale, mentre diverso è l'atteggiamento di Proust verso le esperienze

memoriali e psicologiche che sottendono la scrittura.

Di Croce invece, in sintonia con una lunga tradizione di pensiero marxista e gramsciano - e non solo -, si colgono piuttosto le contraddizioni e le *impasse* del pensiero teorico: il rifiuto delle opere impure; la cecità estetica – da classicista – verso il romanzo; la rarefazione dell'oggetto artistico che, per perfezionarsi astraendosi dalla vita pratica, finisce con lo svuotarsi di ogni contenuto e forse di senso; fino alla contraddizione fra il Croce teorico e il Croce critico, felicemente costretto ad un metodo più pragmatico ed efficace. In particolare agisce la pregiudiziale classicista dell'interpretazione crociana, in cui la ricerca di armonia conduce ad una visione pacificante dell'arte che si incrocia con un concetto di purezza autoreferenziale di matrice romantica. Al contrario, la concezione di Proust è letta in chiave ben più moderna e anticlassica, aperta ad un'idea più conflittuale e anticonformista che lascia spazio a una poetica dell'arte come «alterità e liberazione».

La conclusione di Madrignani è un esempio di un metodo di attualità della critica che, pur sempre consapevole della necessità di storicizzare, rimanda al presente: anche quando parte da epoche lontane, la lettura tende a una sorta di archeologia culturale che sta sempre a fondamento della condizione odierna. Il lungo discorso su Proust e Croce è riportato allora alla dimensione attuale e sollecita un'idea della critica come attività, quasi manuale, di paziente e costante aggiornamento, frutto di ricerche e nuove acquisizioni di informazioni e dati materiali che contribuiscono ad accrescere il quadro contestuale dell'opera letteraria e con esso la possibilità di mettere alla prova, con una progressione di verifiche, la sua interpretazione. Del resto le teorie di fine secolo che pongono al centro il testo, svincolandolo dal suo autore, e in ogni caso dalla sua biografia, gli appaiono viziate da una tendenza «isolazionista» e da una «miopia intratestuale», come se non esistesse o non pesasse un contesto di produzione e ricezione, cui l'uomo, l'artista, e l'opera che egli produce, devono fare riferimento, secondo rapporti concentrici (dentro e fuori dal testo), la cui indagine si rivela non meno indispensabile che complicata.

Carlo A. Madrignani

## A proposito di critica letteraria e biografia

Il Novecento per “dimostrare” l’infruttuosità del confronto tra biografia di un autore e testo ha concepito un programma di smaterializzazione e di mascheratura estetica per cui l’opera non avrebbe rapporto con chi la scrive: di qui la proposta di una teoria interpretativa fondata sul rifiuto dell’extratestuale in ogni sua forma. In Italia a Croce si deve la rigorosa dimostrazione dell’inutilità e anzi della nocività di questo tipo di ricerche che ostacolerebbe la valutazione estetica, da intendersi come l’unica “legale”. Egualmente diffusa presso la cultura idealistica è stata la negligenza professata per gli scritti di poetica e per le convinzioni estetiche che ogni artista coltiva ed esprime in formule le più svariate. Tale disinteresse, inimmaginabile nell’arco dei secoli di cultura classica e di poetiche normative, è fra le più significative affermazioni del gusto post-romantico ed ha concorso a legittimare una forma di immediatismo estetico che conferisce alla lettura poteri onnicomprensivi. Anche se una proficua esperienza di ricerche sta a dimostrare il contrario, nel Novecento si è autoaccreditato un metodo critico antibiografico da cui è escluso lo studio di quelle idee estetiche che un artista teorizza espressamente o inserisce nelle pieghe di discorsi colloquiali o di riflessione privata. Nei quali può capitare che si scoprano alcuni spunti di originalità teorica; più facile è incontrare suggerimenti teorici o tecnici che permettano di avvicinarsi alle opere a partire dalle ragioni estetiche espresse dagli autori stessi. Per non dire poi che l’utilizzo delle riflessioni sull’arte offre la possibilità di commisurare l’opera dell’artista con quella cultura collettiva con cui anche il più isolato o ribelle colloquia. Basti pensare al rapporto fra lo *Zibaldone* e i *Canti* e le *Operette morali*, e gli esempi si possono moltiplicare anche in presenza di artisti non eccezionalmente filosofi; oppure, per quanto riguarda il romanzo, oltre agli interventi metanarrativi variamente sparsi, sono giustamente celebri le classiche introduzioni di James come lo sono, o diventeranno, le recenti riflessioni di Kundera con la loro eccezionale sapienza storico-critica. Dallo studio della cultura di un autore conseguono due effetti salutari: aumentare lo spessore del rapporto fra lettore e opera e contribuire a contenere quel tasso di arbitrarietà e di assimilazione soggettivistica a cui è esposto ogni esegeta, anche quando si affida alla “scientificità” di interpretazioni retoriche, narratologiche ecc.

In nome di un’idea della poesia come attività autoregolata il New Criticism, che rifiutò ogni tipo di critica storica o ambientale, dibatté sullo specifico della poesia appoggiandosi a una congerie eterogenea di congetture e deduzioni in difesa di un idoleggiato rigore stilistico, muovendosi, almeno nelle intenzioni, fuori da ogni convergenza con le proposte d’impianto idealista. Agli occhi di chi confida nell’autoreferenzialità del Testo appare dispersivo o depistante spendere energie a indagare sulla persona dell’autore né val la pena di deconcentrare l’attenzione al fine di

appurare quali siano state le esperienze formative gestite dall'habitat familiare e sociale. La norma testualistica è quella di una pratica di soliloquio, dove il critico nel tentativo, disperato, d'identificarsi con l'autore mette al primo posto i fantasmi del proprio io fino ad azzerare le differenze dell'oggetto.

Nell'esegesi dei critici "isolazionisti" prevalgono due atteggiamenti: o far dire ai testi quello che il critico pensa partendo da sé stesso oppure ipotizzare un testo per forzarlo a dire l'indicibile (il che può sortire esiti fantasiosi e perfino divertenti per la facilità del loro procedere "poetico", ben diverso dalla defatigante ricerca del dicibile). Se si parte dal presupposto che la finitezza del testo non permette che esso sia manomesso indefinitamente, cioè al di fuori di coordinate culturali riconoscibili, ne deriva che la biografia si offre come punto di riferimento per un lavoro che interroga l'opera attraverso il confronto con un sistema (ben poco sistematico) di dati, a cui si deve la sua "forma". In tale ottica la "vita" può essere intesa come quel complesso di esperienze che hanno segnato la psiche e la mente di un artista e sono state assorbite e depositate nella memoria. Con la precisazione che non tutti gli eventi del privato hanno uguale incidenza – e può essere che fatti quasi impalpabili si rivelino più determinanti di sconvolgimenti epocali ed eventi strettamente personali penetrino nel testo, palesemente o cripticamente.

Per molto tempo la volontà di separare nettamente autore e testo ha avuto poca fortuna, a prevalere è stata anzi, e spesso con eccessi debordanti, la formula opposta. Non meraviglia che Proust all'inizio del Novecento abbia buttato giù per uso personale alcuni appunti, con cui ha cercato di abbozzare un modello di critica a confutazione del metodo biografico e documentario di Sainte-Beuve e di Taine, i cui scritti rappresentavano la vulgata ufficiale nel mondo dell'accademia e della scuola in terra di Francia. I principi di Sainte-Beuve citati correttamente come formule da condannare sono due: quello che vede nella letteratura qualcosa che non è «séparable du reste de l'homme et de l'organisation», e l'altro così espresso: «On ne saurait s'y prendre de trop de façons et par trop de bouts pour connaître un homme, c'est-à-dire autre chose qu'un pur esprit».<sup>1</sup> Ad essi Proust oppone con tono irrevocabile un diverso assunto, e cioè che «qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices», a cui segue il corollario che identifica l'artista col «moi profond qu'on ne retrouve qu'en faisant abstraction des autres e du moi qui connaît les autres» fino a parlare di «ce monde unique, fermé, sans communication avec le dehors qu'est l'âme du poète».<sup>2</sup> Simili formulazioni si possono analizzare da diverse prospettive a partire da quella che le collega al lavoro del narratore, con quanto di militante e partigiano esso comporta da parte di un artista che elabora un'alternativa soggettivista alla letteratura oggettivistica dominante negli anni del suo noviziato – e così si spiega perché la *vis polemica* porti l'estensore a sottovalutare nuclei di cultura artistica presenti nel suo operare narrativo (per dare a Proust quello che è di Proust sarebbe d'obbligo confrontare questi pensieri frammentari con i principi informatori dell'opera narrativa).

<sup>1</sup> M. Proust, *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, p. 221.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 221-22, 224, 225.

Confrontando sommariamente le riflessioni di Proust con il pensiero filosofico del primo Novecento risulta, di primo acchito, la filiazione da quell'indirizzo soggettivistico finalizzato a detronizzare il canone dell'oggettività e a interiorizzare l'esterno. Proust procede in tale direzione e mostra di possedere un sistema di psicologia estetica che si regge sulla polarizzazione fra i due «moi» e ne trae la conseguenza, senza mediazioni, per cui l'artista che segue l'io degli altri cade nella “menzogna” estetica, mentre la “verità” farebbe capo al «moi incoscient, profond, personnel» e tale argomento gli permette di contrastare il presupposto materialistico del discorso di Sainte Beuve il quale a sua volta si ribellava all'ideologia maggioritaria dello spiritualismo che inneggiava all'uomo come «pur esprit». Di qui consegue l'acomunamento in chiave anti-positivista con Taine, anche se non sarà sfuggito a Proust quanto complesso è il discorso di Sainte-Beuve e come quel “materialismo” si carichi di una particolare sensibilità per arditezze psicologiche e sociologiche, forse non estranee alla formazione del narratore attento al rapporto fra convenzioni sociali e individuo. Per la parte essenziale la teoria proustiana è racchiusa nelle poche righe salienti citate; nelle altre pagine s'incontrano giudizi di gusto (il migliore riguarda Flaubert «genio grammaticale»)<sup>3</sup> in cui si mescolano reazioni private, riflessioni di metodo e moti d'insofferenza da cui scaturiscono alcune proposizioni critiche interessanti (si vedano in particolare quelle su Balzac). Sul versante filosofico le riflessioni di Proust si fondano su una premessa non detta che è un cardine dell'epistemologia di fine secolo, cioè la fede in un processo dicotomico come fondamento dell'apparato psichico. Qui Proust usa lo stile mentale di un filosofo-scienziato “positivo” che si crea un'omogeneità spaziale nella quale esercitare un effetto di padroneggiamento e di legiferazione – ne è una spia inequivocabile il ricorso alla parola “legge” applicata al mondo psichico, così come lo vedevano il metodo e la mentalità delle scienze sperimentali (quelle care a Zola e ai naturalisti). Proust sembra aderire ad una sorta di ontologia identitaria che si regge sull'opposizione io/altri, da cui, con prontezza poco “dialettica”, fa derivare una concezione dell'artista come promanazione dell'Io interiore che interviene come un *deus absconditus*; se ne conclude che la poesia sarebbe «un monde surnaturel [sic] et exclusivement personnel» che può essere illuminato, esclusivamente, dall'interno «et non du dehors».<sup>4</sup>

Se si considera questa attrazione per le teorie psicologiche, non meraviglia che le più interessanti siano le annotazioni sulla psicologia della memoria e sui rapporti fra ragione e ricordo in chiave sensoriale in opposizione con il monismo razionalistico dei positivisti. È su questo terreno che il discorso procede e gestisce con tale genialità la predisposizione introspettiva da suggerire aperture di finezza “scientifica”. Proust sa ricollegare la proposta “filosofica” con l'osservazione dei propri meccanismi psichici e dalla memoria personale trae alcune deduzioni in materia di memorizzazione. Dotati di un particolare fascino stilistico-intellettuale si presentano i due casi qui registrati di soprassalto della memoria extraintellettuale poco ricordati, non meno calzanti e geniali della famosa teoria della *madeleine*; il che sembra confermare il nesso fra questi appunti e la preparazione del romanzo (che per ora si chiama *Sodome et Gomorre*) su

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 299.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 249 e 278.



cui si stanno riversando, con operosa latenza, le energie dello scrittore. E in effetti quello che i curatori hanno intitolato *Contre Sainte-Beuve* è la registrazione di appunti letterari presi dal vivo, un pensiero allo stato nascente, leggendo i quali ci è dato di conoscere il retroterra di uno scrittore che dialoga con sé stesso mentre si sta preparando a scrivere un capolavoro decisivo per la letteratura del Novecento. È insomma uno di quegli scritti marginali che entrano a pieno diritto nella ricostruzione della “vita” di uno scrittore e offrono elementi di giudizio a quanti si propongono di cogliere il complesso tragitto, la stratificazione e i livelli di consapevolezza estetica della *Recherche*. Ad accrescere l’efficacia complessiva c’è il riuso di formule lessicali di natura psichiatrica fuori dall’ambito specialistico («moi profond, inconscient» ecc.), la cui peculiarità a metà fra letteratura e scienza sta nel riformulare con eleganza un linguaggio scientifico settoriale – si pensi che negli stessi anni in un’Italia molto più cauta Fogazzaro tenta un’operazione analoga parlando di religione dell’Inconscio. Se per un verso la genialità dei pensieri è un fatto di assorbimento e stile comunicativo, che riecheggia un nuovo modo di pensare l’attività psichica e memoriale, queste riflessioni nella sostanza si riallacciano al credo avanguardistico di tanti letterati del primo Novecento che facevano del solipsismo idealistico e/o spiritualistico la loro “fede”, cultori di quella particolare metafisica che permette di credere nella fissità del mondo interiore contrapposta alla fede nella storia teorizzata ed egemonizzata da intellettuali ottocenteschi come Sainte-Beuve e Taine (a cui viene rinfacciata la fede nell’evoluzionismo artistico). Da un contesto così fragile e sensibile esce l’ipotesi del Testo come Altro irriducibile alle leggi di quella quotidianità storica, di cui Sainte-Beuve appare il cultore per antonomasia.

C’è poi da considerare l’influsso di alcuni assiomi di quell’estetismo di fine secolo, ben presente a Proust critico e giornalista. È noto che a partire da metà dell’Ottocento molte implicazioni della cultura artistica derivano dalla teoria dell’*art pour l’art*, intesa come asserzione di autonomia estetica di buon senso in polemica con i moralismi imperanti: si tratta di una manifestazione di gusto e di pensiero di grande respiro che è arrivata fino ai formalisti russi degli anni Venti, rilanciati poi come creatori scientifici dell’esegesi stilistica, a cui mossero critiche antiestetistiche sia Lukács che Bachtin. Val la pena di ricordare come dal dibattito ottocentesco incentrato sopra i rapporti fra storia e arte derivano due tipologie di critica di lunga durata: sia i prontuari esegetici ispirati all’imperativo platonico di “ritrovare” l’armonia che regola con perfezione sistematica ogni anfratto della macchina retorica, sia i metodi fiduciosi nella forza deduttiva dello storicismo, i quali, con altrettale e più scolastica sistematicità, si affidano all’accumulo teleologico-sociologico, per cui basta rintracciare e mettere in bell’ordine tutte le sollecitazioni extratestuali per ricostruire *ad unguem* il senso di un testo senza bisogno di entrarvi dentro. Per quanto riguarda il dibattito sull’autonomia estetica esso si ripropone nel tempo come indicazione di metodo che invita a rivalutare la retorica e a focalizzare lo studio sulle tecniche testuali con corrispettiva disattenzione al contesto culturale. Questo ritorno al testo ha comportato una vivace ripresa degli studi d’impronta classica, di cui ha beneficiato, insieme al genere poetico, lo studio per la narrativa moderna; al di là della rinnovata attenzione per gli aspetti formali, c’è stato un impoverimento dell’atto interpretativo legato ad una miopia

intratestuale che si attiene al risultato ultimo e visibile di un lungo processo di maturazione “formale”. Al di sotto del gusto filologico e dell’argomentazioni di metodo “lavora” l’immagine dell’artista che crea in uno stato di oblio nei confronti della propria materialità, come se scrivesse senza aver mai letto e fosse guidato da una “fantasia” che non si nutre del vissuto; da qui la conclusione davvero fantastica che non esistono rapporti fra i dati del percorso biografico e la travagliata transizione verso gli esiti dell’espressione artistica. A fine Ottocento e nel primo Novecento i teorici dell’antibiografia rispondevano con repulsione all’ufficialità di quegli studi biografico-clinici che, forti di una scientificità materiale, proponevano riduzioni fisiologiche in cui la “vita” corrispondeva ai risultati di patologie, studiate come dati bloccati in corpi senza storia, anzi senza vita (col risultato di rafforzare l’immediatismo dell’estetica positivista). Proust rifiuta la fissità dei biografi-patologi e accoglie le ben diverse sollecitazioni che provengono dal mondo della psicologia e psichiatria, specie francese, del suo tempo. Sono anni di rinnovamento culturale in cui confluiscono varie manifestazioni, sulle quali spicca, almeno a *posteriori*, l’influsso delle teorie di Freud; ad alcuni saggi sul vissuto degli artisti e alla resa narrativa di alcuni magistrali casi clinici si può far risalire la nascita di una nuova arte biografica, clinica e letteraria, incentrata sull’esperienza strutturante dell’infanzia, della famiglia e della memoria (e con “arte” si vuol sottolineare le analogie con il realismo narrativo, con i suoi principi di coerenza interna, mimesi e verosimiglianza).

Proust, spinto dall’eccitazione intellettuale di chi, chiuso entro i processi della maturazione artistica, è indotto a un’asserzione forte ed elementare come: «[...] les lois intérieures, mentales, de cette production n’ont pas pu changer»,<sup>5</sup> esprime un tipo di pensiero che presuppone una solidarietà oggettiva fra il concetto di autonomia estetica e quella strategia filosofica che sottrae l’arte alle condizioni della diacronicità e ne fa un qualcosa di separato e misterioso (Croce dirà con laica ironia che nei “misteri” c’è sempre tempo per rifugiarsi).

Nell’ultimo decennio dell’Ottocento Benedetto Croce, mentre si prepara a passare dalla storiografia erudita alla teoria estetica, ha di fronte a sé perfettamente dispiegato lo *status* filosofico e artistico dell’Europa e sceglie di giocare il ruolo di colui che riprende le fila dell’idealismo tedesco con l’ambizione di contrapporre ai valori della scientificità un controveleno idealistico che blocchi ogni esito in senso materialistico, positivista o marxista. Già nella prima opera, l’*Estetica*, il disegno di un sistema complessivo, destinato a completarsi negli anni successivi, è così pervasivo da assimilare idealisticamente ogni forma del sapere a tal punto che Labriola, di fronte alla parte dedicata alla storia delle idee estetiche, parlerà di cimitero, a segnalare l’impietoso metro impiegato dal filosofo *pro domo sua*. Nell’*Estetica* il concetto di autonomia dell’arte trova una trattazione piena e articolata degna di un’opera *tota theoretica* e tuttavia l’enunciazione della purezza estetica rientra in una famiglia di idee, e ideologie, estetizzanti che furono orizzonte d’attesa, di cui si è avvalsa la nuova teoria del linguaggio artistico.

Può sembrare assurdo parlare di estetismo per un avversario convinto delle pratiche

---

<sup>5</sup> Ivi, p. 278.

dell'estetismo. Ma si tenga presente che nell'ottica crociana l'artista estetizzante è un falso artista in quanto tradisce il valore del disinteresse estetico a favore della pratica: esemplare è il giudizio su D'Annunzio da prima poeta ammirato, poi sempre più gravato di colpe etico-politiche che erano anche estetiche. Fu questa estetica tramutata in costume critico che spinse molti critici anche crociani a ribellarsi allorché la rigidità enunciativa del dilemma poesia-non poesia metterà a nudo la natura preclusiva di una critica che si voleva conseguente a tale purezza. Il metodo critico crociano apparì a molti come l'invito a selezionare i momenti di poesia per distinguerli da ogni altra contaminazione, a formulare cioè un canone letterario di stretta osservanza personale con palese disinteresse per i contenuti culturali tipici di opere "impure". Di fronte alla biforcazione fra monologismo della filosofia e la ricchezza degli scritti storici e critici insorge il dubbio che esista un'asimmetria di fondo fra l'ipotesi unitaria della teoria e l'anarchica resistenza opposta dalla materialità dei singoli fenomeni.

Croce filosofo teorizzò una distinzione netta e insuperabile fra gli studi su quanto è esterno al testo e lo "studio" della poesia; ma già parlare di "studio" della poesia è un azzardo, in quanto l'arte induce, a suo dire, una forma di rasserenamento che brucia ogni residuo umano troppo umano. Anche quando un ripensamento porterà ad elaborare il concetto meno puro di letteratura posto al centro del volume *La poesia*, Croce ripete la condanna delle ricerche biografiche finalizzate allo studio delle opere poetiche, per concludere che il modo migliore per liberarsi del problema sta nel negare alla biografia dignità istituzionale ricacciandola fra gli accorgimenti di ordine pratico o retorico: i famosi pseudoconcetti, in questo caso la "pseudobiografia". Se si accetta la premessa che per il poeta non esistono statuti materiali, ne deriva che la poesia va al di là di ogni specificità storico-biografica. Quando si legge: «La vera [corsivo mio] biografia di un poeta è nella sua poesia» è facile riconoscere uno di quegli assiomi tautologici la cui assolutezza antiempirica annulla ogni mediazione materiale, come se il vuoto si frapponesse fra chi scrive e chi legge: ne consegue che per la Poesia Pura è previsto un tipo di lettura individuale imperniata su una ricezione tutta interiore che coincide con un'interpretazione smaterializzata del prodotto estetico: in nome della purezza idealistica l'opera d'arte non è soggetta a (o, come si suol dire, si eleva al di sopra di) qualsivoglia determinazione socioambientale e si congiunge intatta con l'animo del fruitore (di conseguenza il testo teatrale prevale sulla messa in scena). Accettata la logica che l'uomo non esiste se non in quanto assorbito dal poeta, il quale a sua volta s'identifica con l'opera (che suona ora come il novissimo vangelo di tanti inconsapevoli crociani), se ne deduce che l'interprete idealistico, di qualsivoglia ideologia metodologica, è colui che rifiuta le istanze di un metodo di verifiche empiriche e si bea dell'identificazione fra la scrittura e la libertà e l'onnipotenza della lettura. Nelle pagine critiche, pur rimanendo all'interno della filosofia dell'autonomia estetica, Croce non sviluppò un culto dell'autoreferenzialità né le sue interpretazioni esaltarono l'*hic et nunc* degli isolazionisti e dei parafrastici. Quando nel volume *La poesia* il concetto di autonomia si complica, compare un accenno alle radici psicologiche del poetabile nel discorso: sia pure di scorcio Croce parla della «vita passionale che porge la materia alla poesia», per aggiungere subito dopo, onde evitare ogni possibile sovrapposizione fra materia psichica ed espressione artistica, che non vi

è «rispondenza proporzionale con la vita pratica del poeta»,<sup>6</sup> che è da intendere forse come la risposta al biografismo estetico, o magari a quello esegetico alla Freud, o alla moda delle vite romanzate. Sulla materia della poesia prima o dentro l'assimilazione-trasformazione estetica è impossibile trovare indicazioni che contrasterebbero con il fondo attualistico di ogni idealismo; il nesso fra predisposizione psicologica e formalizzazione estetica è espresso come movimento dal basso verso l'alto, una trasformazione caratterizzabile per negazione: le passioni non sono più passioni; si derazionalizzano i processi razionali; le esigenze pratiche si rarefanno fino ad estinguersi. Cosicché al culmine di tali processi depurativi può sorgere la curiosità d'interrogarsi sulle percentuali dei residui, verrebbe da dire "tossici", ed è forse una curiosità dietro la quale si nasconde l'impulso a rifare il tragitto in cui si è venuta strutturando l'opera d'arte, ma sopravviene il concetto inibitorio di "purezza" come marchio originario a cui il lettore, e prima di lui l'artista, devono guardare.

La poesia pura che «trascende qualsiasi interesse pratico» rimanda a poeti altrettanto puri i quali vanno presi con «indulgenza» «per il loro giudicare solitamente alquanto fantastico e per la loro indifferenza circa le cose pratiche».<sup>7</sup> Il ricorso a un simile stereotipo, lontanissimo da una mente lucida e sobria, nel ribadire il principio dell'autonomia, vi introduce una forma di deresponsabilizzazione estetica che depriva di pericolosità il ruolo dello scrittore "vero", esemplato sul metro di una presupposta superiorità o estraneità alle miserie della vita, di cui l'olimpico Goethe è il prototipo. Come a dire che al gusto per la poetica romantica si sovrappone il magistero di tipo classicista in nome del quale il bello è inteso come misura e ordine (è noto che Croce teorizzò il "superamento" delle polemiche fra classici e romantici in nome di una ideale compenetrazione delle opposte ragioni). Se ne conclude che il Croce assertore della scissione fra arte e passioni, non sta dalla parte opposta del diversissimo Proust che si crea una psicologia estetica antisociale incentrata sull'inidoneità a comunicare, quasi che l'arte vivesse dei vizi dell'occultamento e di una naturale segretezza. Su entrambi agisce la poetica estetizzante della lontananza, dell'arte come non-prodotto, qualcosa che è difficile localizzare se non per negazione.

Proust e Croce, in quanto portatori di un'idea di letteratura, traggono dal concetto di autonomia artistica conseguenze diverse sul piano della militanza. Croce ebbe nei confronti degli scrittori d'avanguardia il distacco diffidente di chi vede nell'estetismo il tradimento dell'Arte Pura e uno strumento di corruzione, da cui consegue la condanna dello scrittore decadente, che all'opposto del poeta puro, cede alle tentazioni del mondo. Se Proust estetico ed estetizzante vive dal dentro il movimento dell'«absolument moderne» e si crea un poeta che parla il linguaggio coribantico dell'altro, dall'interno di questo impegno di rinnovamento si trova ad affrontare il dilemma storico della modernità letteraria, quello di imprimere una svolta rivoluzionaria al romanzo realista arrivato al culmine con il naturalismo. Croce campione di antimodernismo, come rivela la sua splendida prosa classica, è uno dei letterati italici per i quali non esiste il problema dell'avvenire del romanzo; l'antica preclusione dei classicisti gli detta una complessiva difesa arcadico-romantica della

<sup>6</sup> B. Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1963, p. 334.

<sup>7</sup> Ivi, p. 336.

Poesia, contrapposta oggettivamente all'invasione della prosaicità romanzesca. Per i classicisti era impossibile giustificare la "bassezza" del romanzo; Croce opera una riconversione conservativa: quando gli capita di "scoprire" il bello narrativo lo sottrae alle norme della durata e lo riconduce al modello attimale della liricità, come vuole la regola transretorica della sua estetica.

Per Croce, e anche per Proust, vi era una connessione fra poesia e "vita". Alcuni decenni dopo, in tempi di eteronomia generalizzata, si assiste all'anacronismo per cui il progetto dei testualisti e autonomisti rimanda ad una società scomparsa, incentrata sul primato dell'antica Retorica e al suo statuto di fissità e omogeneità dei valori estetici. L'esegesi intratestuale presuppone una sorta di nostalgia di chi non vuol tenere conto della trasformazione epocale che ha sottratto all'opera d'arte moderna l'aureola protettiva dell'ideologia classicista. La ragione profonda del ritorno alla retorica e alla parafrastica sta in un effetto di rassicurazione culturale: è un modo difensivo per non rispondere agli interrogativi del lettore che vive il precario sistema della comunicazione postclassica. Dai tempi in cui la nascita del giornale e del romanzo ha stravolto l'ordine gerarchico dei generi letterari, il nuovo modello della durata espositiva e argomentativa ha travalicato i domini disciplinari diffondendosi nelle branche dei saperi istituzionali ed è arrivato a modificare anche lo stile e i procedimenti della critica professionale. In parallelo con l'affermarsi del romanzo i critici hanno sviluppato un discorso policentrico e diacronico che si muove per progressione come il *plot* narrativo; all'antica dimostrazione per esempi si sostituisce un procedere articolato e incrociato di fatti e riflessioni; basti citare le trame biografiche di Sainte-Beuve distese attingendo e sommando materiale spurio, oppure il tracciato storico-intellettuale della *Storia* di De Sanctis la cui struttura narrativa, forse più dei singoli giudizi, ha aperto una strada diventata poi d'obbligo.

La comune passione antibiografica di Croce e Proust è al centro di due diversissimi sentimenti dell'arte. Per Croce il Bello artistico si offre, e si fa riconoscere, per il richiamo ad uno stato di superiorità e purezza e lo si può esprimere solo attraverso argomentazioni tautologiche. La poesia per antonomasia, quella dell'Ariosto, è Armonia senza altre specificazioni, mentre il giudizio sui *Promessi sposi* è più articolato perché concerne un'opera imperfetta, contaminata da impurità pratiche: come a dire che, accanto all'apollineo estetico, esiste un mondo di esperienze non-artistiche che crescono parassitariamente nell'habitat poetico. Il referente è il canone classicistico per cui il Bello è Ordine e per l'opposto il Brutto è l'effetto di un disordine che incrina la compattezza estetica (a fil di logica se ne deduce che il discorso interpretativo non può cedere a pratiche destrutturalizzanti, né ammette espropriazioni o necrosco pie stilistiche). Se Croce crede nell'attingimento di una poesia superiore e rasserenante, il Proust dei frammenti scopre la profondità anticlassica del Bello-maschera e la riconduce al motivo romantico del non-apparente e della conflittualità. L'arte ha il compito anticonformistico di far emergere quanto è costretto alla latenza, quanto sta al di sotto delle convenienze e si oppone alla norma antiestetica della "normalità". Se per Croce l'arte non si oppone, ma integra e migliora la normalità, l'estetica di Proust è alterità e liberazione, senza ideologie libertarie.

Le ragioni che avvertono dei limiti del biografismo non possono far dimenticare che

una separazione netta fra biografia e arte suscita più problemi di quanti ne risolva. Le teorie spiritualformalistiche tutte intese a smaterializzare e a isolare sopportano due esiti contigui: o rifiutano lo studio genetico che indaga sulla pluralità degli impulsi a scrivere artisticamente oppure confidano su misteriose proprietà innate; non si va oltre il venerando dilemma del *nascitur vel fit*.

Abbandonato lo stile classificatorio ed esemplificativo, i giudizi maturano seguendo una progressione di verifiche dal cui incrocio emerge il senso del testo. Se si vuol parlare di metodo, esso si fonda su probabili convergenze e sinergie, che concorrono a chiarire un quadro d'intelligibilità provvisorio e ridefinibile: il che equivale a postulare la collaborazione di quanti vogliono partecipare a rimettere in discussione vecchie e nuove letture – ed è poi il modo di uscire dal soggettivismo del Grande Interprete valorizzando l'apporto della comunità scientifica. Questo tipo di approssimazione a cerchi concentrici si coniuga con la pazienza di chi ha una idea "larga" dello spazio artistico e diffida di quella critica della scorciatoia che sottopone la bontà dell'esegesi alla condizione che il risultato sia consono alle premesse care all'interprete. Nel qual caso si annullano gli effetti della ricerca e aumenta quel tasso di arbitrarietà, che da condizione fisiologica diventa il motore di sovrainterpretazioni sistematiche. Si pensi a tante specie o sottospecie di metodi a valenza scientifica o filosofica (strutturali, psicanalitiche, sociologiche ecc.) che procedendo per analogia si infilano in un tracciato a imbuto in difficile equilibrio nei confronti della dottrina originaria; con il risultato di un incongruo valore aggiunto di opinabilità, da cui derivano due reazioni: o sei convinto del giudizio conclusivo malgrado il metodo impiegato o ti trovi di fronte a un macchinario fatto con pezzi di efficacia discutibile. Una ricerca che investa l'avantesto socioculturale sostituisce all'autoreferenzialità la spinta alla scoperta e alla verifica e, mentre diffida dell'*esprit de système*, avanza confrontandosi e selezionando le informazioni provenienti da nuovi materiali che provocano nuovi interrogativi, dentro e fuori dal testo.

Francesco Avolio

Tra Contini e Pierro:  
 appunti linguistici (e non solo) sulle recenti *Pagine pierriane* \*

Devo innanzitutto ringraziare Nicola Merola per l'amichevole accoglienza riservata a queste note, scritte certamente da chi, a tutta prima, non avrebbe molti titoli per farlo, non essendo né un critico, né un filologo, né un italianista (nel senso ristretto del termine, cioè, in sostanza, quello accademico) e nemmeno un lucano, come Pierro, o un sodale del curatore delle *Pagine*, Giorgio Delia, calabro-lucano anche lui (di Oriolo, paese dell'alto Jonio cosentino proprio sul confine con la Basilicata, e non distante da Tursi), che pure mi gratifica della sua stima, e, oggi, di una rinnovata amicizia. Tradisco, insomma, un certo imbarazzo, dettato in primo luogo dall'affermazione piuttosto drastica del primo dei protagonisti del volume, Gianfranco Contini, il quale, a proposito della lingua del secondo, Albino Pierro, scrive testualmente: «Beninteso, lo ripeto, non importano questi dati nudi e crudi che fanno sobbalzare di gioia ed entusiasmo il cuore di un dialettologo. Importa il fatto che essi attestano il totale isolamento, l'assoluta antichità e ancestralità della forma» (*Pagine*, p. 23). Da dialettologo, quale cerco di essere, dovrei infatti parlare in primo luogo proprio di qualcuno di quei dati «nudi e crudi» (e dei «sobbalzi» che effettivamente provocano); e proverò a farlo, ma solo dopo aver detto qualche parola sulla nuova, meritoria fatica di Giorgio Delia, che – circa otto anni dopo il bel volume curato da Merola <sup>1</sup> – ci ha ora offerto in un'unica sede, e con un adeguato commento (fittissimo di note, rimandi, riferimenti bibliografici su tutti gli autori citati), una serie di scritti sparsi di Contini spesso, ormai, difficilmente attingibili, o anche di carattere privato (pubblicati fra il 1963 e la fine degli anni Ottanta, senza considerare le varie ristampe; si noti che, tra i numerosi indici di cui il volume è opportunamente dotato, c'è anche un utilissimo *Indice cronologico*, alle pp. 219-226).

Le sue amorevoli cure, per l'esattezza (trasfuse in uno stile espositivo elegante e raffinato, che poi, talvolta, diviene rarefatto), ci hanno restituito pagine che, malgrado la loro apparente disorganicità (studi, voci di enciclopedie, lettere ecc.), sono invece importanti soprattutto perché ci consentono di ricostruire e ripercorrere un rapporto, quello appunto tra Gianfranco Contini e Albino Pierro, che è fondamentale se si vuole comprendere meglio, ad esempio, la parabola – umana, letteraria e anche linguistica – di quest'ultimo. Un rapporto che illumina questioni che solo superficialmente possono sembrare marginali o un po' esoteriche, come, fra le altre, il ruolo svolto proprio da Contini nella scoperta e valorizzazione del poeta di Tursi e l'interpretazione che, partendo dall'*input* continiano, hanno poi dato della poesia dialettale pierriana studiosi

\* Gianfranco Contini, *Pagine pierriane. Schede, esercizî, corrispondenza*, a cura di Giorgio Delia, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2017 (d'ora in poi *Pagine*).

<sup>1</sup> *La poesia in dialetto di Albino Pierro nel decennale della sua scomparsa*, a cura di N. M., Soveria Mannelli, Rubbettino Editore - Università della Calabria, Dipartimento di Filologia, 2009.

come Marti, Mengaldo, Stoppelli e molti altri ancora.

1. Partiamo però da un interrogativo sicuramente centrale: come giudica, il filologo e critico Contini, la lingua usata da Pierro? Le *Pagine* curate da Delia brulicano di riferimenti agli studi dialettologici di Gerhard Rohlfs, Heinrich Lausberg e, in particolare, all'arcaicità del tursitano (un esempio lo si è appena visto). Un'arcaicità che – lo ricordiamo – emerge soprattutto in due ordini di fatti, scoperti per la prima volta da Rohlfs fra il 1922 e il 1924 durante le sue inchieste per l' AIS in Basilicata e in Calabria (nei punti 742 – Maratea, Pz, 744 – San Chirico Raparo, Pz, 745 – Oriolo, Cs, 752 – Saracena, Cs)<sup>2</sup> e poi discussi e approfonditi dal suo allievo Lausberg in una monografia sui dialetti della Lucania meridionale del 1939 rimasta a lungo un punto di riferimento fondamentale:<sup>3</sup> a) un sistema vocalico tonico spesso analogo a quello del sardo, con sole cinque vocali e tre gradi di apertura (il quale è poi circondato da altri sistemi di contatto con quello 'napoletano' a Nord e 'siciliano' a Sud, rivelando così, in una piccola area calabro-lucana, con prolungamenti in Puglia e nel Cilento, la compresenza di tutti i sistemi vocalici noti nell'intero mondo romanzo, fatto sicuramente notevole e del più grande interesse); b) la conservazione di -S e -T finali del latino in diversi modi e tempi verbali.<sup>4</sup> Ma ecco una selezione dei giudizi formulati nel tempo da Contini:

«arcaicissimo dialetto» (p. 3); «arcaicissima parlata vergine di ogni tradizione letteraria» (p. 5); «il più arcaico, astruso, difficile alla comprensione, dei dialetti d'Italia» (p. 8); «dialetto [...] di suprema arcaicità» (p. 15); «un dialetto del tutto inedito, del tutto arcaico, un dialetto preistorico, che nella contrastività alla lingua nazionale si situa addirittura al limite» (p. 21); «dialetti, assolutamente privi di storia, preistorici, ancor più che protostorici» (p. 41) e via scorrendo. Non mancano cenni ad

<sup>2</sup> La sigla AIS, com'è noto, sta per: Karl Jaberg, Jakob Jud, *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (Atlante Linguistico e Etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale), Zofingen, Ringier & C., 1928-1940 (8 voll.). Oltre all'edizione italiana ridotta, in due volumi, curata nel 1987 da Glauco Sanga per la casa editrice Unicopli di Milano (le notizie sulle inchieste lucane di Rohlfs sono alle pp. 155-157 del volume introduttivo), è ora disponibile gratuitamente da qualche anno la versione on line, chiamata *NavigAIS* e realizzata dall'ing. Graziano Tisato, dell'Istituto di scienze e tecnologie della cognizione (ISTC) del CNR di Padova.

<sup>3</sup> Heinrich Lausberg, *Die Mundarten Südlukaniens*, Halle (Saale), Niemeyer, 1939. È per questo motivo che, dopo di allora, quest'area calabro-lucana è stata convenzionalmente denominata dagli studiosi 'area Lausberg'.

<sup>4</sup> Esemplifichiamo tali tratti linguistici servendoci delle parole dello stesso Contini ripubblicate in queste *Pagine* (e per l'esattezza inserite nel saggio critico *Contini presenta Pierro*, del 1986, ricavato da un'ampia conversazione milanese di poco anteriore): «È un'area dove "i" breve latina resta "i" e non si confonde con "e", dove si dice *nive* per "neve", *crista* per "cresta", *chilla* per "quella", *scummitte* per "scommetto"; e, allo stesso modo, dove "u" breve resta "u", dove si dice *supre* – "sopra", *a vucche* – "la bocca", *vutte* – "botte", e così di séguito. Dato ancor più impressionante di questa conservazione di tipo vocalico, quale si ha soltanto in Sardegna (e quindi il cosiddetto vocalismo "sardo"), è la conservazione (pure sarda) di "s" e di "t" finali che si serbano anche in altre aree, ma in particolare l'"s" bisogna andarla a cercare molto in su. L'"s" la si conserva soltanto come desinenza verbale in forme quali *vides* che da *vires-e*, dove si conserva la "s" finale, salvo che a un certo momento non si riesce più a pronunciare la consonante terminale e quindi la vocale precedente si ripercuote. Così "troveresti", il condizionale ricavato dall'antico 'piuccheperferetto', e quindi la desinenza *-averas*, *-aras*, *truvèrese*. E quello che vale per "s" vale anche per "t", perché di "s" finali almeno tutta la Romania occidentale ne è ornata, ma per "t" si può fare il ricorso comparativo soltanto al sardo: "dormit" *dòrmete*; "piove" – *chiòvete*; "fugge" – *fùjete*; "fa" – *fète*; "va" – *vète*, e questo vale naturalmente per tutte le altre forme in cui compare una "t" finale: "videbat", *virite*; "fecit", *fècete*, e via di séguito» (*Pagine*, pp. 22-23). Per visualizzare l'estensione di questi fenomeni in territorio lucano e la posizione linguistica di Tursi, restano molto utili le carte geolinguistiche contenute in Helmut Lüdtke, *Lucania*, Pisa, Pacini, 1979 ["Profilo dei dialetti italiani", 17], in particolare le cc. 3, 6 e 12 (pp. 89, 92, 98). Tursi è il punto 95.



una sorta di arcaicità mentale o culturale, come quando Contini parla «dei contenuti arcaici, delle strutture preistoriche della mente di Pierro» (p. 26) o dell'espressione di «stati d'animo elementari» (p. 37).

Certo, oggi una tale insistenza sull'arcaicità e il carattere addirittura preistorico del dialetto tursitano potrebbe sembrarci un po' eccessiva, soprattutto alla luce degli studi più recenti. Se un altro filologo, Alberto Varvaro, aveva già nei primi anni Ottanta messo in dubbio, e anche con una certa decisione, il concetto di area isolata e arcaica proprio in riferimento alla Lucania,<sup>5</sup> Franco Fanciullo, nel 1988 ha parlato, forse con maggior fondamento, di «conservazione particolarmente accurata ma non di rottura coi dialetti meridionali confinanti»;<sup>6</sup> ciò, fra l'altro, appare giustificato dal fatto che i dialetti dell'area Lausberg sono comunque ben compresi nelle zone limitrofe, ed anche più lontano, data peraltro la loro affinità strutturale con il napoletano<sup>7</sup> (io stesso, quando ho avuto modo di ascoltare le registrazioni di Pierro, sono rimasto profondamente colpito, anche a causa dell'affinità che percepivo, pur essendomi già nota, con i miei dialetti familiari, che sono appunto di tipo napoletano). Paolo Martino, in riferimento alla zona di Tursi, ha invece coniato nel 1991 la definizione di *Mittelzone severior*, ad indicare quella sezione dell'area Lausberg priva di dittonghi metafonetici,<sup>8</sup> dotata cioè di un'arcaicità linguistica che – a differenza di quanto riteneva Varvaro – non è il frutto di una sempre inafferrabile «volontà sociale e culturale»; esiste, ma va contestualizzata e interpretata senza forzature teoriche, ad esempio come sostanziale passività (intesa come difficoltà sia ad esportare che ad accettare innovazioni) e come relativa immobilità (si ritorna, insomma, a posizioni più vicine a quelle di Contini).<sup>9</sup>

Il dialetto di Tursi è oggi documentato, in modo scientificamente affidabile, in primo luogo dall'inchiesta svolta per l'*Atlante Linguistico Italiano* (ALI) da Temistocle Franceschi nel dicembre del 1964 (il paese è il punto 919 dell'Atlante)<sup>10</sup>, ma di utile

<sup>5</sup> Alberto Varvaro, *Sulla nozione di area isolata: il caso della Lucania*, in Id., *La parola nel tempo. Lingua, società e storia*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 127-144. Secondo lo studioso – che tenta, non senza passaggi suggestivi, di applicare all'analisi del passato i metodi della moderna sociolinguistica –, «l'arcaicità linguistica lucana è il più vistoso indizio dell'esistenza, nel lungo periodo, di un sensibile grado di identità sociale nel gruppo locale». Essa, cioè, sarebbe il frutto di una «volontà sociale, culturale» che avrebbe inteso difendere un'identità percepita come minacciata (ad esempio dalla presenza di altri gruppi, diversi per lingua o religione, tuttora insediati o riconoscibili nelle varie zone della regione: albanesi, galloitalici ecc.); una conclusione, questa, che a suo dire consentirebbe di «rovesciare la concezione corrente di area linguistica isolata» (p. 144), ma che – come ho già avuto modo di osservare – resta pur sempre di assai difficile dimostrazione tanto sul piano storico quanto su quello antropologico.

<sup>6</sup> Franco Fanciullo, *Italienisch: Areallinguistik X. Lukanien*, in *Lexikon der romanistischen Linguistik* (LRL), a cura di Günter Holtus, Michael Metzeltin, Christian Schmitt, vol. IV (*Italiano, Corso, Sardo*), Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 670, 678.

<sup>7</sup> Ivi, p. 678.

<sup>8</sup> Cfr. Paolo Martino, *L'“area Lausberg”: isolamento e arcaicità*, Roma, Il Calamo – Università «La Sapienza», Dipartimento di Studi Glottoantropologici, 1991, pp. 15. Il «dittongamento metafonetico» o «metafonesi napoletana» colpisce le vocali accentate aperte -è- ed -ò-, che diventano rispettivamente -ié- e -uó- per influsso delle vocali atone finali -i, -es e -u latine originarie (a Napoli *piéttè* < PĒCTU(S) ‘petto’, *pièrè* < PĒDES ‘piedi’, ma *pèrè* < PĒDE(M) ‘piede’, e poi *uóssè* ‘osso’, *fuóchè* ‘fuoco, -chi’ ecc. (cfr. Francesco Avolio, *Lingue e dialetti d'Italia*, Roma, Carocci, 2009, p. 52). A Tursi abbiamo invece *curtelle* ‘coltelli’ (≠ nap. *curtièllè*), *vecchie* ‘vecchio’ (nap. *viécchiè*), *caforchie* ‘antri’ (nap. *cafuórchjë*), *porche* ‘porco’, ‘maiale’ (nap. *puórchë*) ecc. L'area lucana meridionale priva di dittonghi metafonetici è ben illustrata in H. Lüdtke, *Lucania*, cit., carta 3 (p. 89).

<sup>9</sup> Cfr. P. Martino, *L'“area Lausberg”*, cit., pp. 92-93.

<sup>10</sup> Matteo Bartoli *et alii*, *Atlante Linguistico Italiano*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995- (sono finora usciti i primi nove volumi di carte e i due tomi dei verbali d'inchiesta). Franceschi, a proposito della località e del suo

consultazione sono anche opere più recenti, come il *Lessico dialettale di Tursi*, pubblicato nel 1994 da P. Giovan Battista Mancarella (Lecce, Edizioni del Grifo, con qualche imprecisione nelle trascrizioni) e, soprattutto, le carte dei primi tre volumi del nuovo AL.Ba (*Atlante Linguistico della Basilicata*), varato una decina d'anni fa all'Università della Basilicata da Patrizia Del Puente e contenente i risultati di inchieste dialettali estese a tutti i comuni della regione (Tursi è il punto 94; le inchieste vi sono state svolte da Paolo Rocco Curcio).<sup>11</sup>

2. Assodato quindi che il dialetto tursitano è realmente conservativo – o, se si preferisce, arcaico, sia pure non nel modo così sconcertante che quasi turbava il grande filologo<sup>12</sup> –, ci si può chiedere fino a che punto quello di Pierro corrisponda realmente alla parlata in uso nel suo paese. Dalle *Pagine* emerge che la risposta di Contini a questa domanda è affermativa (e cioè che Pierro è linguisticamente fedele), anche se spesso non esplicita (e anzi, in un certo qual modo, Contini la dà per scontata, come accade, per esempio, alle pp. 22-25). È quindi utile, a questo riguardo, il parere espresso da Pasquale Stoppelli nell'*Introduzione* alla recente edizione critica delle poesie pierriane:

Una questione su cui i lettori di Pierro in genere si interrogano è quanto ci sia del dialetto parlato a Tursi nella lingua della sua poesia. I dialettologi che l'hanno studiata convengono che dal punto di vista fonico-morfologico è assolutamente coerente col parlato, e anche il lessico è quello proprio del tursitano. Ma la lingua della poesia va considerata oltre gli aspetti puramente grammaticali. Contano la selezione delle parole, la loro frequenza, le associazioni in cui si combinano, i significati inediti che acquistano per effetto dei traslati [...]. La domanda potrebbe allora essere spostata su un altro piano: come ha fatto questa lingua letteraria a mostrarsi così matura fin dalle prime prove in assenza di precedenti? Per rispondere alla quale vale la considerazione che qui la relazione fra dialetto parlato e dialetto della poesia è forse meno decisiva di quella fra dialetto della poesia e italiano letterario: si tratta a ogni modo di una relazione a tre, come sempre avviene nella poesia delle origini, per la quale il rapporto con la lingua di base può essere addirittura meno determinante di quello con la lingua dei modelli letterari su cui si conforma. Per effetto di questa triangolazione gli elementi linguistici e culturali primari si ricompongono in una nuova rete di relazioni (Pasquale Stoppelli, *Introduzione*, in Albino Pierro, *Tutte le poesie. Edizione critica secondo le stampe*, a cura di Id., Roma, Salerno Editrice, 2012 [Testi e documenti di letteratura e di lingua, XXXIII], Tomo I, pp. XXV-XXVI).

La fedeltà, dunque, esce senz'altro confermata. Ritornando allora per un istante a una

dialetto, annota: «Tursi è sede d'una diocesi di vasta estensione nelle province di Cosenza e Potenza oltreché in quella di Matera. È un paese affogato nelle crete costiere ioniche, *che comincia oggi a ridestarsi ai contatti coll'esterno*. Presenta il ben noto carattere di mancanza di metafora, e quello, meno noto, di conservazione di *-ll-*. Si hanno vocali aperte in sillaba chiusa [...], chiuse in sillaba aperta (parossitona). La fonte, anziana e femminile [Teresa Santagata, casalinga di 62 anni], dovrebbe dare un'idea abbastanza genuina, senza troppi cedimenti momentanei alle sollecitazioni esterne, della parlata locale» (ALI, *Verballi delle inchieste*, Tomo II, p. 830. Corsivo mio).

<sup>11</sup> Cfr. Patrizia Del Puente, *Atlante Linguistico della Basilicata*, Rionero in Vulture, Calice Editori, 2010, vol. I, pp. 7, 138 (singolarmente, però, non vengono fornite informazioni né sulle persone intervistate nei singoli centri, né sulla data dei rilevamenti). Sempre nella zona Lausberg, i dialetti di Aliano e Alianello – che da soli riproducono quasi *in vitro*, nella loro diversità, la situazione linguistica di un'area molto più estesa – sono stati indagati sul campo e analizzati secondo una pluralità di metodi in Francesco Avolio, Antonio Romano, *Ai margini dell'area Lausberg: le varietà di Aliano e Alianello nei risultati di un'indagine dialettologica e fonetica*, in *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes*, a cura di Maria Iliescu, Heidi M. Siller-Runggaldier, Paul Danler, Tome IV, Berlin, De Gruyter, 2010, pp. 25-36.

<sup>12</sup> La nota 14, qui sotto, mostra infatti come diversi fenomeni fonetici tipici di queste zone siano in realtà comuni, per vari motivi, ad altri dialetti meridionali, segno che, in esse, «l'integrazione simbolica tra varietà linguistica e gruppo locale non è poi così forte», come voleva Varvaro, «dato che si rivelano permeabili alle novità esterne, *quando queste arrivano*» (P. Martino, *L'area Lausberg*, cit., p. 44).

prospettiva più strettamente dialettologica, possiamo ribadire che – al di là della sublimazione letteraria e poetica, che pure per gli studiosi citati, Contini in testa, rimane certo la cosa più importante – il dialetto di Pierro, a differenza (di alcuni) dei contenuti della poesia che esso esprime, non è – come pure è stato detto, non senza qualche contraddizione – un dialetto personale, individuale,<sup>13</sup> non riecheggia, né rievoca la parlata locale, ma è il tursitano, in particolare quello della prima metà del Novecento, in tutte le sue caratteristiche, perfino nelle più minute sfumature fonetiche,<sup>14</sup> come del resto l'inchiesta dell'ALI, il *Lessico* del Mancarella e le carte dell'AL.Ba consentono oggi di verificare. Titoli e versi delle sue poesie, anzi, se presi, inseriti in un ipotetico frullatore e poi ritirati fuori, potrebbero benissimo andare a formare brani di un'autentica conversazione nel dialetto che oggi a Tursi sarebbe il più stretto.<sup>15</sup>

Il punto centrale, però, è che l'assoluta fedeltà linguistica di Pierro – paragonabile, per più di un aspetto, a quella di altri grandi dialettali del Novecento con cui pure solo di rado è stato messo a confronto, ad esempio, per fare qualche nome, Raffaele Viviani<sup>16</sup> o lo stesso Eduardo De Filippo (e l'Eduardo poeta, più che il commediografo) – è parte integrante, e anzi imprescindibile, della sua grandezza come autore.

### 3. La constatazione, spesso ripetuta dai critici e anche dai linguisti (benché piuttosto

<sup>13</sup> Fra gli altri, da Mario Sansone (*Pierro e la magia del dialetto*, in Albino Pierro, *Ci uéra turnè. Poesie nel dialetto di Tursi tradotte in italiano dall'autore seguite da scritti di Nino Borsellino, Mario Sansone, Antonio Piromalli*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1982, p. 67) e da Giovanni Battista Bronzini (*Cultura e società contadina lucana nella poesia di Albino Pierro – ovvero – L'immaginario popolare-letterario di Pierro*, in *Pierro al suo paese. Atti del Convegno su «La poesia di Albino Pierro»* (Tursi 30/31 ottobre 1982), a cura di Mario Marti, Galatina, Congedo, 1985, p. 108).

<sup>14</sup> Ad esempio: a) nella chiusura di *e-* (diventa la vocale neutra *ë* che Pierro indica appunto con il simbolo di *e*) in *i-* prima dell'accento principale (*pirdute* 'perduto', *apprime di ci trasi* 'prima di entrarci'); b) nella palatalizzazione di *-a-* tonica in sillaba libera (*la Ravatène* 'la Rabatana', *allè* 'là', ma *tanne* 'allora', 'a quel tempo'), che dalla Puglia ha raggiunto anche questa zona, senza però superarla; c) nel mantenimento di *j-* latino originario (*juchè* 'giocare') oppure derivato da *-dj-* (*òje* 'oggi', *jerne* 'giorni'), fatto tirrenico di cui Tursi è invece, con Aliano, uno degli ultimi avamposti verso i dialetti di Puglia e Lucania caratterizzati da *š-* (leggi *sc-*, come in *šucà*, *-chè* 'giocare', *òše* 'oggi' ecc.); d) nello sviluppo di *-gl(i)-* a *-ggh(i)-*, che individua di nuovo una penetrazione di matrice soprattutto apula (*pìgghiete* 'piglia', 'prende', *scogghie* 'scoglio'), che ha investito Tursi, ma non centri vicini come Aliano (rimasto attestato su *-gl(i)-*); e) nel frequente, ma non regolarissimo rotacismo della dentale iniziale e intervocalica (*rète* 'dato', *Maronne* 'Madonna' di fronte a *di paise* 'di paese', *m'avit'a dice* 'mi doveva dire'), comune a molti dialetti lucani, campani e anche al napoletano; f) nella velarizzazione di *-l-* intervocalica (*paróue* 'parola', *soue* 'sole'), che si ritrova in paesi limitrofi (tra cui Oriolo), ma anche in località più lontane, ad es. del Salernitano (Ogliara); g) nella conservazione di *-ll-* intensa, che in gran parte dell'area Lausberg, in accordo con Napoli, non passa a *-dd-* come invece accade negli altri dialetti a Sud di Salerno e di Lucera (*curtelle* 'coltelli', *mulle* 'molle', 'molliccio') ecc. Per l'estensione geolinguistica di alcuni di questi fenomeni, quelli sub *c*, *d* e *g*, cfr. ancora H. Lüdtke, *Lucania*, cit., in particolare le carte 4, 5, 8 (pp. 90-91, 94).

<sup>15</sup> A mo' di piccolo, scherzoso esempio, ecco un dialogo tra due personaggi, che potrebbero essere una donna (A) e un uomo (B), costruito rimescolando una manciata di titoli (tratti dalle raccolte *I 'nnammurete*, *Metaponte*, *Nd''u picciarelle di Tursi*, *Nun c'è pizze di munne*): A) *T'aspette / Nun chiange / B) Le porte scritte nfàcce / Sìu scantète / C'hé ni sapése vùie? / Mi ni uèra scurdè / I' ère maète / A) Nun ci crére / B) Come nun ti n'addònese? / Mi sucùtete 'a morte / Gese Criste méje / Mó mó, ti n'a' a fùje / A) Maronna méja d' a Grazia / C'agghie fatte? (Trad.: A) Ti aspetto, non piangere. B) Lo porto scritto in faccia: sono spaventato. Che ne sapete voi? Me ne vorrei scordare, ma io ero malato. A) [perplessa] Non ci credo. B) Come, non te ne accorgi? La morte mi perseguita! / [adirato] Gesù Cristo mio! All'istante te ne devi fuggire [te ne devi andare]! B) [stupita] Madonna mia della Grazia! Che ho fatto?). Ovviamente si tratta di un gioco, ma se un'operazione del genere è possibile lo si deve da un lato alla fedeltà linguistica del poeta, che adotta una parlata straordinariamente viva e concreta, dall'altro alla sua abilità nel piegare la quotidianità rivissuta all'espressione di contenuti i quali, da documento, si fanno anche autorappresentazione (cfr. la nota 19). Un maestro tuttora insuperato in questo fu Raffaele Viviani.*

<sup>16</sup> Cfr. la nota precedente.

ovvia), che Pierro usa un dialetto letterariamente vergine<sup>17</sup> non deve poi farci perdere di vista un'altra domanda che spesso sentiamo rivolgere dal pubblico dei suoi lettori: cos'è rimasto dell'antico mondo lucano e tursitano evocato nei suoi versi? Quale rapporto lo ha legato ad esso? E – aggiungiamo noi – in che cosa consistono esattamente quegli stati d'animo che Contini definisce «elementari», e che forse si potrebbero ribattezzare, come del resto il vocabolario stesso di Pierro, «essenziali» (cfr. ad es. *Pagine*, p. 12)? Avvalendoci di nuovo delle parole di Stoppelli, vediamo innanzitutto che Pierro ritorna col ricordo a quel mondo «quando ormai ne è fisicamente lontano e lo rappresenta nel suo immaginario con una lingua che si fa essa stessa magica e rituale». Ma «l'immedesimazione in un mondo arcaico [anche qui, come in Beccaria, ritorna l'aggettivo usato sovente per la lingua] resta un'aspirazione illusoria, che non risparmia al poeta (e al lettore) la dimensione dolorosa della modernità» (P. Stoppelli, *Introduzione*, cit., p. XXVIII).

Anche per Pierro, insomma, vale quanto è stato sperimentato da moltissimi di noi, meridionali e non, lontani dai luoghi di origine: il natio borgo selvaggio è fonte di una nostalgia lancinante e inestinguibile, che però, ad ogni ritorno, inevitabilmente si trasforma in disagio e anche in delusione e rabbia di fronte alle trasformazioni eterodirette (la modernità) che intaccano e modificano i luoghi, i rapporti umani, a volte addirittura il paesaggio e i momenti più intimi della vita, cancellando, con l'antica miseria, molto di ciò che era nato e si era sviluppato insieme e attorno ad essa, e quasi suo malgrado, in un lungo arco di tempo.

Non manca forse, in questo itinerario psicologico – che, stando a quanto si racconta, portava Pierro a trascorrere lunghe giornate chiuso dentro casa, ogni volta che tornava al paese –, una punta di egoismo, l'egoismo dell'emigrato che vorrebbe che, in sua assenza, tutto restasse com'è o com'era, per consentirgli di vivere, dopo la gioia del ricordo, quella del ritorno; l'autoanalisi che ognuno di noi potrebbe fare senz'altro lo confermerebbe. E tuttavia, nel secondo Novecento tutto questo è conciso, appunto, con il «risveglio ai contatti con l'esterno» (per riprendere le parole di Franceschi del 1964, qui alla nota 10), cioè con una svolta epocale, decenni di intensi e tumultuosi cambiamenti sociali, economici, culturali, perfino urbanistici, di cui ognuno dei nostri paesi porta i segni, in una miriade di situazioni diverse l'una dall'altra – in cui continuità e mutamento si fondono e confondono nei modi più vari – eppure tutte uguali. Ed è proprio questa svolta che contribuisce a dotare la poesia di Pierro, e non solo la sua, di un senso e di una forza particolari, di una suggestione straniante, nella quale l'oggetto, il luogo o l'atmosfera sono rievocati proprio nel tentativo, paradossale e quasi disperato, di renderli di nuovo reali, di tornare a vederli com'erano.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Andando sulla scia di Contini, Mengaldo ha infatti parlato di dialetto «del tutto scevro di tradizione letteraria», che però, proprio per questo, consente «una presa diretta con una realtà tematica individuatissima, inconfondibile, e la realizzazione di possibilità inedite di monolinguisimo lirico» (Pier Vincenzo Mengaldo, *Albino Pierro*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Id., Milano, Oscar Mondadori, 1990, p. 960). Beccaria, invece - forse non senza qualche involontaria venatura «etnocentrica» -, sottolinea la particolare posizione «dello scrittore colto che regredisce ora, nelle prove più forti, in un'arcaicità remota (nel dialetto di Tursi, Pierro; nel dialetto quasi ignoto di Grado, Biagio Marin)» (Gian Luigi Beccaria, *Introduzione a Letteratura e dialetto*, a cura di Id., Bologna, Zanichelli, 1975, p. 16).

<sup>18</sup> D'altra parte, anche nel turbinio dei cambiamenti in atto – e malgrado i tanti gridi di allarme, vecchi e nuovi, in senso contrario –, i dialetti e la cultura popolare, benché spesso minacciati, e a volte in regresso, non scompaiono mai di

Se quindi da un lato è vero, come dice Stoppelli, che la rievocazione di Pierro «non si risolve mai in una dimensione folclorica», che «i significati della poesia sono quasi sempre altri da quella che la superficie descrive» e che «[l]a materia tursitana diventa pretesto per rappresentare la condizione lacerata dell'animo e la conseguente ansia di ricomposizione» (P. Stoppelli, *Introduzione*, cit., p. XXIX), dall'altro è proprio la dimensione folclorica della rievocazione a costituire spesso la necessaria premessa del tutto e ad innervare i versi in tursitano (e nel tursitano reale), fornendo una delle loro possibili chiavi di lettura.<sup>19</sup>

Se poi volessimo vedere il cambiamento e quest'insieme di fatti da una prospettiva meno sofferta, ma non per questo meno lucida, ancora una volta – come accade sempre, quando si riprendono in mano i suoi scritti – le parole di Carlo Levi, dettate dalla sua proverbiale, quasi olimpica calma, si dimostrano rivelatrici.

Ad ogni ritorno [...], mi è giunta da ogni parte, la stessa domanda: «Che cosa è cambiato in Lucania? È ancora quella del *Cristo*? O è diversa?». Questa domanda, così frequentemente ripetuta, a dir vero, non mi piace, e mi mette quasi a disagio. Non perché non sia, in sé, una domanda legittima, ma per il modo e il tono in cui spesso è rivolta, per il suo presupporre una risposta, che non potrebbe non essere semplificata e falsa, sia che si attenda una sommaria critica o negazione delle cose nuove, o sia, al contrario, che se ne pretenda, con compiacimento, una esaltazione altrettanto sommaria, e rivolta ai loro aspetti esterni e paternalistici. È una domanda dunque a cui non amo rispondere, almeno nel modo rapido e sbrigativo che essa richiede, e per il quale sarebbe indifferente (e altrettanto ingiusto) dire che nulla è cambiato, o che tutto è cambiato (Carlo Levi, *Ritorno in Lucania*, ora in Id., *Le tracce della memoria*, a cura di Maria Pagliara, Roma, Donzelli - Fondazione Carlo Levi, 2002, pp. 128-129).

Il disagio e la sofferenza di Pierro nei confronti della modernità, come anche la sua doppia natura, di uomo e di autore – al tempo stesso letteraria e antropologica, individuale e collettiva, “arcaica” e moderna, lucana e universale –, possono dunque trovare in queste considerazioni di Levi, e in particolare nel personale disagio dello scrittore torinese di fronte a domande e interpretazioni semplificanti, un riflesso inatteso e non privo di interesse.

4. Ma torniamo ora a Contini e alle sue *Pagine*. Delia ha buon gioco nel sottolineare che

[è] un dato di fatto che dei due Gianfranchi [Contini e Folena], dell'amicizia dei quali spesso Pierro si pregiava, Contini ha incarnato il ruolo di Battista prima e di Evangelista poi. È assai nutrito il drappello dei lettori guadagnati alla poesia del Tursitano (e di quella in tursitano) perché incentivato dall'inserimento di questo nei ranghi e nei gradi della *Letteratura*. A Pierro non erano mancate

---

colpo, mostrando anzi di saper resistere ai colpi più duri e alla stessa lontananza, e proprio la parabola artistica e umana di Pierro fornisce, di nuovo in modo paradossale, una dimostrazione evidente di ciò.

<sup>19</sup> In ultima analisi, come riconosce lo stesso Mengaldo, in Pierro «“paese” e io coincidono» (P. V. Mengaldo, *Albino Pierro*, cit., p. 961). Per Bronzini, anzi, i simboli ricostruiti dal poeta «vanno molto al di là dei significati reali che veicolano nella cultura popolare: in apparenza se ne allontanano, in effetti penetrano in profondità e fanno emergere significati sommersi o frantumati per l'evoluzione stessa della società contadina. È per questo che la rappresentazione simbolica risulta spesso più arcaica e prerazionale della realtà sociale rappresentata. Il poeta, il buon poeta, *riesce ad esprimere una cultura popolare originaria o potenziale*, che è più ricca di valori e più significativa di quella in atto, costretta a languire e destinata a morire» (G. B. Bronzini, *Cultura e società contadina lucana nella poesia di Albino Pierro*, cit., p. 90. Corsivo mio). Su quest'ultima, pessimistica affermazione dello studioso, però, si veda anche la nota precedente.

autorevoli ‘firme di favore’: dai grandi meridionalisti come de Martino, Levi e Fiore, a letterati del calibro di Lodovici, Bosco e Gabrieli. Però, per molti, quell’antologizzazione [cioè l’inserimento di Pierro nella *Letteratura dell’Italia unita. 1861-1968*, testo qui riprodotto alle pp. 3-4, nonché la stesura della voce *Pierro Albino* per lo *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 100-101, anch’essa ripubblicata nel volume, a p. 37] ha costituito una sorta di investitura ufficiale, la luce di una nuova alba (*Pagine*, p. XVIII),

di modo che non è solo un paradosso l’argomentazione secondo la quale «spesso ci si è accostati alla poesia di Albino Pierro per suggestioni che non venivano dalla sua poesia, ma che venivano dalla critica» (Nicola Merola, *ivi*, p. XX). Merito di Delia è aver chiaramente sottolineato, in tutta la sua portata, questo dato essenziale, benché già variamente noto agli studiosi e cultori di filologia e critica letteraria.

Ma le *Pagine*, nonché i brani di Contini utilizzati dal curatore nell’ampia *Introduzione*, contengono anche diverse osservazioni e spunti critici di carattere più generale, che è utile rileggere, e che non sarebbe sbagliato riprendere nel dibattito odierno. Nel Contini dell’ultimo periodo (1989) si riaffacciano, ad esempio, collaudate visioni pessimistiche sul futuro delle lingue locali, allineandolo in questo ai pareri espressi, all’incirca nello stesso volgere di tempo, da colleghi illustri quali Cesare Segre o Vittore Branca: «Temo che i dialetti stiano morendo, surrogati dalle koinai regionali. Non so se dovremmo rimpiangerli... Rappresentano sopravvivenze medioevali, verticali, per così dire, rispetto all’orizzontalità del paese».<sup>20</sup> E tuttavia, subito dopo, non può fare a meno di aggiungere: «Io ho amato i dialetti, li ho studiati, me ne sono fatto portatore per quello che riguarda la poesia dialettale, ma debbo anche riconoscere che [...] la scomparsa dei dialetti, la riduzione dei dialetti, fa parte di una certa mentalità giacobina» (*Pagine*, p. XII, n. 8).

Parole sante – verrebbe da commentare – visto peraltro quanto è purtroppo emerso più di vent’anni dopo, dalla penna anche di non pochi addetti ai lavori, spintisi a paragonare le nostre povere varietà dialettali addirittura a delle barzellette paesane, o a definirle strumenti di comunicazione non adatti alla modernità (riappare, per l’ennesima volta, questo termine.), con buona pace delle (a parole) tanto esaltate *Dieci tesi* di ispirazione demauriana, salvo poi doversi difendere dalle medesime accuse, stavolta lanciate contro lo stesso italiano dai tanti anglofili veri o posticci di casa nostra.<sup>21</sup>

Del resto, osserva sempre Contini in altra sede (ma più di un quarantennio prima, nel ’43), «[i] dialetti nel senso più largo, le forme regionali non mi atterriscono perché sono accanto e non contro l’unità, se mai anzi nel suo senso specifico, perché l’Italia è insieme comunale e solidale, perché nasce da una fitta e stupenda collaborazione di

<sup>20</sup> Molto simili le parole di Segre: «Assestatasi ormai la lingua nazionale, fornita di quella circolazione sociale che ne garantisce il ricambio, si può considerare prossima la fine dei dialetti. C’è da rammaricarsene, trattandosi di tesori linguistici e documenti storici importanti, ma è vano lo sforzo di prostrarne l’agonia. Meglio registrarli nel modo migliore, sinché possibile, certi che la lingua nazionale troverà in sé, come differenze interne di registri, le possibilità di alternanza e di concorrenza offerte dall’opposizione lingua-dialetto; come è già accaduto nelle principali nazioni europee» (Cesare Segre, *Italia: la lingua*, in *Enciclopedia europea*, Milano, Garzanti, 1978, vol. VI, p. 396).

<sup>21</sup> Cfr. Francesco Avolio, *Concezioni postunitarie di “dialetto” e loro recenti risorgenze*, in *Coesistenza linguistiche nell’Italia pre- e postunitaria*, Atti del XLV Congresso Internazionale di Studi della Società di Linguistica Italiana (SLI) (Aosta/Bard/Torino 26-28 settembre 2011), a cura di Tullio Telmon, Gianmario Raimondi e Luisa Revelli, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 147-148.

capitali» (*Pagine*, p. XIII, n. 9). Poche immagini del nostro Paese e del suo profilo identitario mi sono sembrate più efficaci ed incisive di questa.

Ecco, proprio queste ultime osservazioni – benché brevi e magari un po' cursorie – mi sembra che ci facciano comprendere appieno l'importanza degli sforzi di Giorgio Delia e della sua volontà di restituirci in maniera organica e filologicamente ineccepibile queste *Pagine pierriane*.

Ma ora per il dialettologo è venuto il tempo di tacere, e magari di provare a passare la palla a qualcun altro.

(Università dell'Aquila)

Luigi Blasucci

Nel laboratorio della *Commedia*. Una lezione liceale

*Ho cercato di mettere sulla carta (e ora online) una lezione tenuta nel Palazzo comunale di Pisa il 25 maggio 2017, in apertura delle quattro giornate dantesche organizzate dall'Università e dalla Scuola Normale Superiore, con la regia di Marco Santagata. Il contenuto è stato per la verità alquanto ampliato, ma ho voluto conservarne lo spirito didattico-liceale, partendo da dati elementari e imprescindibili del testo, quali quelli metrici, di solito sottintesi, ma spesso trascurati dai titolati magistri. Tutto quello che di eventualmente non scontato è venuto fuori nel discorso, dev'essere perciò considerato come un risultato di quella preliminare scelta di campo. Il carattere particolare dello scritto, e la stessa sua scansione in brevi paragrafi separati da pause tipografiche, mi esimeva dall'esibizione di dotti riferimenti bibliografici a piè di pagina. Qui posso solo indicare, tra i saggi da cui ho tratto più nutrimento per queste sintesi scolastiche, quello di Ernesto Giacomo Parodi su La rima e i vocaboli in rima nella "Divina Commedia" (ora in *Lingua e letteratura*, Venezia, Neri Pozza, 1957) e l'altro di Mario Fubini su La terzina dantesca (in *Metrica e poesia*, Milano, Feltrinelli, 1962), entrambi più volte ricordati nel testo. Per l'ultima parte ho largamente attinto al mio studio Sul canto come unità testuale (ora in *Lecture e saggi danteschi*, Edizioni della Scuola Normale, Pisa 2014), ma adattandolo alle esigenze, appunto, di una lezione liceale.*

Piuttosto che *magistralis*, come solennemente annunciato, questa lezione la chiamerei, mi si passi il macaronismo, *professoralis*: una lezione, insomma, di impianto liceale, su argomenti elementari (almeno in partenza).

Il discorso che mi propongo di fare si colloca infatti al di qua di qualsiasi trattazione estetica, storica o filosofica, vertendo su qualcosa di preliminare a tutto questo: ossia la dimensione metrica del poema; anche se, come è facile comprendere, questa dimensione non può considerarsi del tutto avulsa dai contenuti di cui di volta in volta si riempie.

Quando parlo di una dimensione metrica della *Commedia* intendo innanzitutto, com'è ovvio, la terzina; ma vi includo anche il canto come unità metrica, con i suoi particolari adempimenti. La terzina e il canto sono le due forme di scorrimento del discorso dantesco nel poema.

Cominciamo dalla terzina. Il suo schema è insieme semplice e sagace: ABA, BCB, CDC, e così via. La semplicità sta nella brevità e nella relativa compiutezza di ciascuna unità strofica; la sagacia sta nella possibilità di un proseguimento, grazie al verso mediano che chiede di essere integrato nella rima dalla terzina successiva. Il



principio statico del compimento (AA) si sposa così al principio dinamico dello scorrimento (B...B).

Questa forma metrica è di per sé una creazione originale. Per quanto ci si sia adoperati per trovarle dei precedenti nella storia delle forme metriche (il sirventese, le terzine del sonetto, la sestina, ecc.) essa è da considerarsi un'altra delle creazioni dantesche.

Intorno a questa creazione c'è tutta una letteratura che vorrebbe ricondurla al modello teologico della Trinità. Se mai Dante ha pensato a un siffatto collegamento, è più facile che l'abbia pensato dopo e non prima della sua felice intuizione tecnica. Altri studiosi vi hanno visto, meno metafisicamente, l'applicazione della struttura ternaria di un sillogismo scolastico, formato da una premessa maggiore, una premessa minore e una conclusione. Ma anche in questa forma più discreta il divario tra l'ipotetico modello e il risultato tecnico resta a mio parere incolmabile. Indiscutibile è comunque la conclusione a cui perviene uno dei sostenitori della tesi sillogistica, Mario Fubini: ossia che nel poema «Dante pensa per terzine».

Il ritmo ternario tende a combaciare infatti nell'uso dantesco con la sintassi: la terzina si presenta di norma come un'unità autosufficiente, nella quale ogni verso adempie a una sua funzione sintattica. Un esempio è già nella terzina iniziale del poema, dove il primo verso contiene un complemento di tempo («Nel mezzo del cammin di nostra vita»), il secondo l'azione del soggetto («mi ritrovai per una selva oscura»), il terzo una proposizione causale («ché la diritta via era smarrita»); il tutto risulta un periodo sintatticamente compiuto.

L'unità metrica costituita dalla terzina può essere raddoppiata, triplicata o anche di più, ma all'interno di ciascuna resta salda, di norma, la struttura (ritmica e sintattica) ternaria. Anche qui traggo un esempio minimo dal primo canto:

Ma poi ch'i' fui a piè d'un colle giunto,  
là dove terminava quella valle  
che m'avea di paura il cor compunto,  
guardai in alto e vidi le sue spalle  
vestite già de' raggi del pianeta  
che mena dritto altrui per ogni calle (*Inf.* I, 13-18).

Le due terzine si ripartiscono le funzioni sintattiche di un solo periodo: la prima contiene le premesse di un'azione (tre proposizioni subordinate, una per verso), la seconda contiene l'enunciazione dell'azione (proposizione principale, con l'appendice di due subordinate, una per verso).

Da notare le giunture logiche che introducono i singoli versi (*ché...*, *tant'è...*, *ma...*, *là dove...*, eccetera), con la prevalenza dei vari *che*, di volta in volta causali, relativi, consecutivi, dichiarativi, comparativi. Il discorso procede per segmenti sintattici metricamente scanditi.

Tutt'altra cosa l'ottava ariostesca, per citare il metro dell'altro più grande poema della nostra letteratura. Ferma restando la tendenza a far coincidere le strutture semantiche con quelle metriche (i due poeti amano entrambi la geometria ritmica), il discorso ariostesco è più largo ed arioso, sviluppandosi all'interno di un organismo metrico pressappoco tre volte maggiore della terzina (otto versi) e affidandosi a una sintassi più florida e più varia, ricca di subordinate. Anche qui basterà citare la prima strofa del poema, costruita tutta su un solo periodo dall'ampio respiro sintattico, dove la proposizione principale («io canto»), occupante il distico iniziale, dà luogo a una lunga proliferazione di secondarie (sei), l'ultima delle quali coincidente col distico finale a rima baciata:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,  
le cortesie, l'audaci imprese io canto,  
che furo al tempo che passaro i Mori  
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,  
seguendo l'ire e i giovenil furori  
d'Agramante lor re, che si diè vanto  
di vendicar la morte di Troiano  
sopra re Carlo imperator romano (*Orlando Furioso* I, 1).

Proprio la presenza di sotto-misure binarie (i distici) ci fa capire che è mutata la base numerale del metro: al tre dantesco, un numero dispari, subentra l'otto ariostesco, un numero pari, variamente suddivisibile all'interno, come s'è visto, in tante unità minori a base due (4+4, 4+2+2, 6+2, 2+2+2+2, ecc.).

Tornando a Dante, una verifica della funzionalità sintattica del metro («Dante pensa per terzine») può esser data dalla frequenza con cui il poeta, nell'uso delle similitudini, fa coincidere la terzina con ciascuno dei termini di paragone. Il primo canto ce ne offre già due esempi flagranti: l'uno relativo al naufrago scampato che si volge a riguardare le acque:

E come quei che con lena affannata,  
uscito fuor del pelago a la riva,  
si volge a l'acqua perigliosa e guata... (*Inf.* I, 22-24);

l'altro riguardante colui che perde a un tratto ciò che aveva affannosamente acquistato (una similitudine pressoché apparente, dunque, ma qui importa il fatto metrico-sintattico):

E qual è quei che volentieri acquista,  
e giugne 'l tempo che perder lo face,  
che 'n tutti suoi pensier piange e s'attrista ... (*ivi*, 55-57).

In entrambi i casi il secondo termine di paragone, coincidente col personaggio Dante, occupa l'intera terzina seguente:

così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,  
si volse a retro a rimirar lo passo

che non lasciò già mai persona viva (*ivi*, 25-27)

tal mi fece la bestia senza pace,  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
mi ripigneva là dove 'l sol tace (*ivi*, 58-60).

La compenetrazione di metro e sintassi si viene affermando con sempre maggior sicurezza man mano che il poema procede. Può accadere perciò nei primi canti di imbattersi in qualche sequenza sfasata, dove i due elementi vanno per conto loro. Un esempio del genere, sempre tratto dal canto iniziale, può essere offerto da questa serie di versi:

Temp'era dal principio del mattino,  
e 'l sol montava in sù con quelle stelle  
ch'eran con lui quando l'amor divino  
mosse di prima quelle cose belle;  
sì ch'a bene sperar m'era cagione  
di quella fiera a la gaetta pelle  
l'ora del tempo e la dolce stagione;  
ma non sì che paura non mi desse  
la vista che m'apparve d'un leone. (*Inf.* I, 37-45)

Qui allo schema metrico 3+3+3 corrisponde una distribuzione sintattica 4+3+2, dove quest'ultimo 3 non è una terzina, ma l'aggregazione di due versi di una terzina con un verso della seguente.

Quando Dante avrà raggiunto il sicuro dominio delle sue strutture metriche potrà permettersi anche delle deroghe volontarie. Non che dar luogo a sfasature o sbandamenti, quelle deroghe si porranno allora, nell'economia del testo, come pure variazioni, con la funzione di ribadire i successivi ritorni alle misure normali, che ne risulteranno per ciò stesso potenziate.

Una delle più frequenti di queste deroghe, richiesta dalla stessa necessità fisiologica di variare la terzina al suo interno, sarà data dall'uso dell'*enjambement*, ossia dallo scivolamento di un verso nell'altro per via di un'espressione finale del primo che chiede di essere completata dall'espressione iniziale del secondo. L'entità dello scarto prodotto da questa figura è legata alla stessa qualità delle sue componenti. In linea di massima, le scissioni all'interno di unità sintagmatiche (ad es., sostantivo-aggettivo) sono più notabili di quelle fra unità sintattiche (ad es. soggetto-predicato). In questo senso, il primo vistoso *enjambement* del poema è additabile nei vv. 73-74 del primo canto, ossia nell'autopresentazione di Virgilio:

Poeta fui, e cantai di quel *giusto*  
*figliuol* d'Anchise che venne da Troia...

L'aggettivo epitetico riferito ad Enea (*giusto*) ricalca l'originale virgiliano («*quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis*»: *Aen.* I, 544-545), nel quale però ha una sua motivazione contestuale (un compagno di Enea fa l'elogio del suo

capo, non ancora apparso, davanti alla regina Didone). Un *enjambement* altrettanto marcato, ma questa volta più funzionale al contesto semantico, e dunque investito d'una funzione evocativa, è quello che si offre due canti dopo, nella rassegna dei peccatori di lussuria:

Vedi Parìs, Tristano"; e più di *mille*  
*ombre* mostrommi e nominommi a dito... (*Inf.* V, 67-68),

dove il numerale in sospensione (*mille*) sembra prolungare indefinitamente la serie di quelle anime.

Un caso ancora più vistoso, e insieme più ricco di valori evocativi, in fatto di *enjambement* 'sintagmatici' è rinvenibile nei vv. 122-123 del III canto del *Paradiso*. Dopo la fine del suo discorso, la dolce Piccarda scompare alla vista di Dante, affondando nella profondità del cielo lunare come in un mezzo liquido: «Così parlo mi, e poi comincio 'Ave / Maria' cantando, e cantando vanio / come per acqua cupa cosa grave» (vv. 121-3). Qui la scissione operata dall'*enjambement* si applica al notissimo *incipit* di una preghiera ecclesiastica, con un evidente effetto di rallentamento musicale prodotto dall'indugio sulle due soavi parole: il tutto in un contesto musicalmente evocativo, grazie alla duplicazione del gerundio *cantando*, alla dolcezza semantica e fonica del perfetto arcaico *vanio*, alla vaghezza del paragone finale, fondato su una lenta serie di bisillabi.

Negli esempi precedenti la figura dell'*enjambement* si presentava come un tratto interno alla terzina, non alterandone l'autonomia sintattica. Ma in alcuni casi, certo più rari, Dante non esiterà a infrangere quell'autonomia, instaurando arditamente un *enjambement* fra terzina e terzina. Un esempio memorabile in questo senso sarà fornito dall'inizio del discorso di Ulisse, sollecitato da Virgilio a raccontare la storia del suo ultimo viaggio:

Lo maggior corno della fiamma antica  
 cominciò a crollarsi mormorando,  
 pur come quella cui vento affatica;  
 indi la cima qua e là menando,  
 come fosse la lingua che parlasse,  
 gittò voce di fuori e disse: "*Quando*  
*mi diparti' da Circe*, che sottrasse  
 me più d'un anno là presso a Gaeta,  
 prima che s'è Enea la nomasse... (*Inf.* XXVI, 85-93)

L'ardire, come si vede, è costituito da quel *Quando* sospeso alla fine di una terzina e all'inizio di un discorso diretto. Una simile audacia metrico-sintattica non è, ancora una volta, gratuita, ma trova la sua motivazione nel senso del passo: ossia nel modo prorompente con cui la voce di Ulisse, anima rinchiusa in una fiamma, riesce a trovare la sua via di uscita. Di qui la violenza del verbo che introduce l'intera parlata: «gittò voce di fuori»; è come uno sgorgo liberatore, che travolge i confini metrici della terzina dilagando nelle terzine successive. L'uso sospeso di quel *Quando* è da

considerarsi una delle più originali invenzioni del poema anche per il suo valore, si direbbe, *iconico*, cioè per la stessa posizione del vocabolo nel contesto grafico della pagina, soprattutto se considerato in relazione al discorso che segue. È precisamente a questo che sembra riferirsi la Chiavacci-Leonardi in una sua splendida annotazione al passo: «La parola è protesa sul vuoto, come quel viaggio verso l'ignoto, che non doveva toccare la sua fine».

L'esempio sopra addotto può considerarsi comunque al limite, sia per il suo ardimento metrico-sintattico che per la sua mirabile funzionalità espressiva. Ma al di qua di simili vertici si stende tutto un territorio di variata gestione del rapporto ritmo-sintassi, all'interno di una strategia metrica mirante essenzialmente a ribadire, oltre le locali deroghe, le sue misure fondamentali. Di quel vasto campionario di 'sfasature volontarie' con ritorno costante alla norma preleverò un solo esempio (ma *ab uno disce omnes*), reso più probante dalla stessa presenza di una similitudine:

Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,  
 sì com'a Pola, presso del Carnaro  
 ch'Italia chiude e suoi termini bagna,  
 fanno i sepulcri tutt'il loco varo,  
 così facevan quivi d'ogne parte,  
 salvo che il modo v'era più amaro;  
 ché tra li avelli fiamme erano sparte,  
 per le quali eran sì del tutto accesi,  
 che ferro più non chiede verun'arte (*Inf. IX, 112-120*).

Il primo termine della similitudine, composto da due referenti (le necropoli di Arles e di Pola) occupa la prima terzina più il primo verso della seconda, riservando agli altri due versi di questa l'enunciazione del secondo termine (gli avelli infocati degli eretici). Lo schema sintattico che ne risulta è dunque: 4 + 2. Ma il periodo non ha termine qui: esso si prosegue infatti nei successivi tre versi, che introducendo la motivazione del divario fra *illustrans* e *illustrandum*, suggellano l'intera sequenza metrica con un ritorno alla ferrea terzina.

Quando Dante parla del «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Paradiso*, XXV, 1-2), noi non pensiamo però alle sue salde strutture metrico-sintattiche, ma piuttosto all'immensa ricchezza del suo lessico. La *Commedia* è ricca di parole che nominano le cose: è ricca di parole-cose. Esse sono attinte a qualsiasi livello della realtà, alto o basso che sia. In questo senso, essa rompe la rigida partizione degli stili (tragico, comico, umile) tramandata dalla letteratura classica e rigorosamente teorizzata da Dante stesso nel *De vulgari eloquentia*, per instaurare un tipo di discorso nuovo, in cui il tragico e l'umile possono pacificamente coesistere, all'interno di una dimensione che si può definire complessivamente 'comica', in un senso però comprensivo e non settoriale.

Con queste osservazioni abbiamo sfiorato la tematica di un libro ormai classico nella critica novecentesca, *Mimesis*, del romanista tedesco Erich Auerbach: un libro nel

quale la *Commedia* è considerata come una delle pietre miliari nel processo di appropriazione della realtà all'interno della letteratura occidentale.

Ma torniamo al nostro più circoscritto argomento, riguardante la terzina dantesca. La varietà delle parole-cose di cui è ricco il poema tende a manifestarsi soprattutto nelle rime. I versi del poema gravitano tendenzialmente verso la parola in rima: è precisamente lì che, dovendo ottemperare alle norme vincolanti connesse con lo schema della terzina, si esercita soprattutto l'estro lessicale dantesco.

Qui cade opportuna una dichiarazione dello stesso poeta, riferita da uno dei suoi chiosatori trecenteschi, l'autore dell'*Ottimo Commento*, che si premura di ricordarcela in una delle sue note all'episodio di Farinata. «Io scrittore udii dire a Dante, che mai rima nol trasse a dire altro che quello ch'avea in suo proponimento; ma ch'elli molte e spesse volte facea li vocaboli dire nelle sue rime altro che quello, ch'erano appo gli altri dicitori usati di sprimere». Da questa dichiarazione si ricavano due concetti: l'uno riguarda la stretta fedeltà di Dante al pensiero che vuole esprimere; l'altro il suo uso originale, si direbbe demiurgico del linguaggio, per non tradire il senso di quel pensiero. È questo secondo punto che adombra la grande inventività rimica del poeta della *Commedia*. Egli cioè non esita a forzare le potenzialità della lingua, pur di significare in rima ciò che di volta in volta ha in mente.

Sarà utile qui ricorrere di nuovo a un confronto con l'Ariosto. Questa volta mi servirò di un'immagine adoperata da un grande dantista, Ernesto Giacomo Parodi, in un suo splendido saggio del 1896, intitolato *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, che qui mi permetto di raccomandare a lettori anche non specialisti. Per meglio esprimere la violenza che Dante fa spesso al linguaggio in sede rimica, rimanendo fedele al senso del suo discorso, Parodi sente appunto il bisogno di richiamare il diverso comportamento di un altro genio poetico come l'Ariosto nei confronti delle rime. Ed ecco il passo in questione: «Nella sua immaginazione meravigliosamente plastica e, come quella di tutti i grandi poeti primitivi, rudemente originale, egli [Dante] vuole la rima vigorosa ed audace, che s'adatti ai muscoli del suo pensiero [...]; e se la rima non si pieghi di buona voglia, egli cerca altrove il suo vocabolo o ne foggia uno nuovo [...]. Se lo paragoniamo coll'Ariosto, ci sembra di vedere due giganti, che vadano insieme per una densa ed intricata foresta; ma questi, con un sorriso sulle labbra, gira intorno agli alberi d'alto fusto e cerca i più comodi e fioriti sentieri, incurante d'allungare il cammino, Dante va diritto davanti a sé, e atterra d'un urto gli ostacoli».

L'idea di un poeta primitivo che si esprime con rude originalità è il frutto di un vichianesimo romantico oggi non più condivisibile: Dante era a suo modo un artista assai raffinato, e il suo sperimentalismo stilistico, documentabile con la varietà della sua raccolta di *Rime*, sta a dimostrarcelo. Ma a parte questo, il paragone di Parodi è efficace ed arguto.

Quando parla di una inventività linguistica propria del rimare dantesco, Parodi allude all'uso di parole attinte, oltre che all'idioma fiorentino, ai vari dialetti italici, oppure direttamente al latino, o alle lingue d'oltralpe (gallicismi, provenzalismi), o addirittura all'impiego di nuove coniazioni verbali (*dislaga, inciela, disnebbia...*).

Ma un gran generatore di invenzioni linguistiche nel poema è lo stesso abito metaforico dantesco. Dante è a suo modo violento con la lingua ogni volta che impone una metafora inattesa al posto di un'espressione letterale. La nominazione diretta delle cose non basterebbe infatti a giustificare la varietà lessicale del poema; le cose entrano nel poema o per designazione diretta o per richiamo metaforico.

Proprio il ricordato Parodi fa a questo proposito una felice osservazione statistica: che cioè l'inventività di Dante si manifesta soprattutto nei terzi versi delle terzine, quando cioè la ricerca di una terza rima spinge il poeta a originali impennate linguistiche. Qui gli esempi pullulano. Rimanendo solo al primo canto, che pure non è il massimo dell'arte dantesca, essendo ancora una creazione iniziale (lo vedremo parlando dell'unità-canto), ecco alcuni terzi versi di grande vigore espressivo:

[...] i raggi del pianeta  
*che mena dritto altrui per ogni calle (Inf. I, 17-18)*

[...] lo passo  
*che non lasciò giammai persona viva (ivi, 26-27)*

Questi pareva che contra me venisse [...]  
*sì che pareva che l'aere ne tremesse (ivi, 46-48);*

ma si ricordi soprattutto il verso che indica il rovinoso ricadere di Dante, incalzato dalla lupa, nella selva oscura, con quella mirabile metafora sinestetica riferita alla luce:

[...] la bestia senza pace,  
che, venendomi 'ncontro, a poco a poco  
*mi ripigneva là dove 'l sol tace (ivi, 58-60).*

Su questa linea di rilievi statistici, si può osservare che per ogni terzetto di rime la scelta dantesca include di norma una parola-chiave, indispensabile al proseguimento del discorso e adoperata prevalentemente in senso letterale; le altre due parole per lo più ne dipendono, e forniscono spesso a Dante l'occasione per le sue invenzioni metaforiche.

Ne darò un esempio, anzi due, traendoli da un medesimo passo del canto XVI dell'*Inferno*, riguardante precisamente l'incontro di Dante coi tre illustri fiorentini, peccatori contro natura, condannati a correre in un sabbione sotto una pioggia di fuoco. Dopo l'autopresentazione da parte di uno dei tre, Jacopo Rusticucci, il poeta ci rivela il suo stato d'animo diviso tra simpatia umana e terrore delle fiamme:

S'i' fossi stato dal foco coperto,

gittato mi sarei tra lor di sotto,  
 e credo che 'l dottor l'avria sofferto;  
 ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,  
 vinse paura la mia buona voglia  
 che di loro abbracciar mi facea ghiotto (vv. 46-51).

Qui il locativo *di sotto* appare del tutto funzionale alla situazione fisica di Dante: egli cammina sull'argine sopraelevato del Flegetonte e i dannati sono giù nel sabbione; altrettanto pertinente appare il participio *cotto*, anche se leggermente ridondante per la sua inclusione nella dittologia con *bruciato*; del tutto imprevedibile e stupendamente espressivo giunge il metaforico *ghiotto*, 'bramoso', che condensa in sé tutta la simpatia del poeta per quei suoi stimati concittadini.

Ma la citazione non finisce qui. La terzina seguente suona infatti:

Poi cominciai: "Non dispetto, ma doglia  
 la vostra condizion dentro mi fisse,  
 tanta che tardi tutta si dispoglia" (vv. 52-54);

ossia: 'Non disprezzo, ma dolore generò in me il vostro supplizio, tanto che tarderò a scomparire del tutto dal mio animo'. L'impennata metaforica (*si dispoglia*: 'si attenua', 'si dilegua'), come al solito, è al terzo verso, mentre *voglia* e *doglia* possono considerarsi entrambe letteralmente pertinenti. La metafora, umana o vegetale che sia (lo spogliarsi dei vestiti, oppure l'albero che perde le foglie), è ritenuta discordante dal Tommaseo nel suo commento rispetto all'altra contenuta nel *mi fisse* ('mi s'impresse dentro'): «Le metafore *fisse* e *dispoglia* non istanno insieme». Ma l'inventività metaforica di Dante è di solito un fatto linguistico più che figurativo: nel nostro caso, dunque, non bisogna appuntarsi sulla diversità dei referenti fisici, ma apprezzare la forza dinamica dei due verbi, entrambi esprimenti l'intensità dell'impressione dolorosa prodotta in Dante dalla condizione infernale di quei tre grandi fiorentini.

Questa inventività della rima include anche momenti in cui l'estro lessicale dantesco confina con la vera e propria acrobazia. Penso ad esempio ai versi 79-84 del XXVIII del *Paradiso*, in cui Dante paragona la sua mente, liberata dai dubbi dopo una spiegazione di Beatrice, a un cielo che, prima nuvoloso, ritorna sereno per lo spirare di un mite maestrale. All'affacciarsi della prima parte della similitudine, coincidente con la prima terzina:

Come rimane splendido e sereno  
 l'emisperio de l'aere, quando soffia  
 Borea da quella guancia ond'è più leno...

il lettore sensibilizzato alla vicenda delle rime si chiede con apprensiva curiosità come l'autore proseguirà il suo discorso, dovendo adempiere per due volte all'obbligo di una rima difficilissima, quale quella proposta dal verbo *soffia*. La soluzione fornita da Dante:



per che si purga e risolve la roffia  
 che pria turbava, sì che il ciel ne ride  
 con le bellezze d'ogni sua paroffia

lascerà quel lettore diviso tra ammirazione e perplessità: ammirazione per lo splendore dell'immagine in sé («il ciel ne ride...»), perplessità per la sua esecuzione verbale, affidata a due ingegnose metafore (*roffia*, ossia 'spuntatura delle pelli conciate', o anche 'crosta della lebbra', per intendere la residua nuvolaglia; *paroffia*, ossia 'parrocchia', quindi 'circoscrizione', 'giurisdizione', per intendere ogni plaga del cielo) e alla stessa bizzarria del loro suono, tutt'altro che *leno*.

Ma di fronte alla singolarità comunque ammirabile (anche nel senso etimologico) di questi casi, si dispiega l'immenso potere evocativo della rima dantesca, operante soprattutto, come s'è visto, nei terzi versi. Ne addurrò un ultimo luminoso esempio, traendolo questa volta dal canto XXXIII del *Paradiso*. Si tratta del famoso passo in cui Dante cerca di rendere per via analogica il momento supremo della sua visione di Dio. Ecco il testo:

La forma universal di questo nodo  
 credo ch'i' vidi, perché più di largo,  
 dicendo questo, mi sento ch'i' godo.  
 Un punto solo m'è maggior letargo  
 che venticinque secoli a la 'mpresa  
 che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo (*Par.* XXXIII, vv. 91-96).

Spiegazione del senso: 'Ritengo di aver visto l'essenza divina che lega in un tutto sostanze e accidenti, perché nel dir questo sento di godere più largamente. Solo un momento è causa per me di un oblio maggiore di quanto ne abbiano prodotto i venticinque secoli che intercorrono tra noi e l'impresa degli argonauti'. Si badi alla successione delle rime: *di largo, letargo, Argo*. Se dovessi ricorrere a quella legge statistica a cui ho accennato sopra, direi che il termine letteralmente e tecnicamente necessario a Dante è *letargo*, ossia 'oblio', 'dimenticanza': un termine, come si vede, che appare nell'ordine delle rime in *-argo* come secondo. Il che vuol dire che nella strategia delle rime non sempre il termine letteralmente necessario risulta il primo. Non mi sentirei quindi di dire in questo caso, con Fubini, che «proposta la rima *largo... vien fuori letargo*»; direi anzi che nella realtà dev'essersi trattato proprio del contrario: *letargo*, in quanto termine meno sostituibile, ha nella mente di Dante generato a ritroso l'espressione *di largo*. Ma non si può non essere poi d'accordo con Fubini nel riconoscere la forza evocativa di quello stupendo verso finale, ossia, ancora una volta, di un terzo verso. In questo caso non si tratta proprio di una metafora, ma di un'intera similitudine che investe la terzina fin dal secondo verso. Per rendere l'intensità di un attimo di smemoramento («Un punto solo...»), Dante lo confronta con l'effetto smemorante prodotto da una lunga sequenza di secoli, collocando all'inizio di essa l'immagine remota di una nave, la mitica nave *Argo* (ecco l'aggancio della rima!), che solcò per la prima volta la superficie del mare: vista però dal fondo di esso, come un'ombra che scivola silenziosa davanti agli occhi attoniti di

un osservatore subacqueo, ossia il dio Nettuno. Fino a che punto si può dire che il poeta avesse già in mente quell'immagine magica? o è piuttosto da supporre ch'essa gli sia sgorgata dietro il suggerimento della rima? Con questo interrogativo chiudo il discorso sulla terzina e passo all'altra unità di scorrimento metrico nel poema dantesco: il canto.

In una sua *lectura Dantis* Gianfranco Contini si chiedeva se non sia arbitrario isolare un canto come una porzione di testo autosufficiente, per farne un oggetto isolato di lettura. Il suo dubbio era motivato dal fatto che spesso un canto non coincide con un tema, o in quanto l'inizio di quel tema è da ricercarsi in un canto precedente, o in quanto il suo epilogo è devoluto a un canto successivo.

Il dubbio di Contini aveva qualche ragion d'essere, appunto, su un piano contenutistico; un po' meno su un piano estetico (un canto può essere poeticamente autosufficiente anche senza un'estrinseca compiutezza tematica: ma in questo caso andrebbe definito il suo tema effettivo); non certo su un piano metrico, essendo il canto, da questo punto di vista, un'unità ben conclusa. Dante, osserva giustamente Fubini, «così come pensa per terzine, pensa anche per canti».

A differenza della terzina, anzi, il canto è un'unità metrica del tutto autonoma, in quanto il suo inizio e il suo termine non sono legati a unità pregresse o successive. La rima iniziale di un canto (A : A) non è infatti introdotta da alcuna proposta precedente (prerogativa che condivide con la prima terzina, la quale difatti s'identifica con l'inizio del canto); la rima finale (Z : Z) si adempie con un verso isolato che, rimando col secondo verso dell'ultima terzina, suggella definitivamente il circolo delle rime, e con esse il canto stesso.

Ma la compiutezza di un canto in quanto unità testuale non si affida, di norma, soltanto allo schema metrico. Dante cerca infatti di rinforzarla con qualche segno di demarcazione forte dei suoi confini.

Cominciamo dal fondo. La posizione metricamente isolata, come s'è visto, dell'ultimo verso, finisce con l'aver assai spesso una sua ricaduta sintattica; difatti esso risulta in molti casi sintatticamente autonomo, costituendo un periodo a sé. Basterebbe dare uno sguardo ad alcuni dei primi finali di canto:

Allor si mosse, e io li tenni dietro (*Inf.* I, 136);

E vegno in parte ove non è che luca (*ivi* IV, 151);

E caddi come corpo morto cade (*ivi* V, 142);

Quivi trovammo Pluto, il gran nemico (*ivi* VI, 115);

Venimmo al pie' d'una torre al da sezzo (*ivi* VII, 130).

Poi si rivolse e ripassossi 'l guazzo (*ivi* XII, 139).

Anche quando non si può parlare, a rigore, di un periodo autonomo, si tratta pur sempre di una proposizione semanticamente compiuta:

intraì per lo cammino alto e silvestro (*Inf.* II, 142)  
 e caddi come l'uom cui sonno piglia (*ivi* III, 136)  
 passammo tra i martiri e gli alti spaldi (*ivi* IX, 133)  
 e sopra loro ogni vapor si spegne (*ivi* XIV, 142)  
 si dileguò come da corda cocca (*ivi* XVII, 136) ...

Il rilievo sintattico conferito al verso finale ne potenzia dunque la funzione di confine metrico del canto. Questa funzione può essere rafforzata dalla stessa qualità delle rime, assai spesso dotate di una loro forte espressività: il che conferisce a molte chiusure di canto un risalto plastico. Basterà anche qui citare gli *explicit* di alcuni dei primi canti:

Allor si mosse, e io li tenni *dietro* (: *Pietro*) (*Inf.* I, 136)  
 intraì per lo cammino aspro e *silvestro* (: *maestro*) (*ivi* II, 142)  
 e caddi come l'uom cui sonno *piglia* (: *vermiglia*) (*ivi* III, 136)  
 che 'nfin là sù facea spiacer suo *lezzo* (: *mézzo*) (*ivi* X, 136)  
 Poi si rivolse e ripassossi 'l *guazzo* (: *Pazzo*) (*ivi* XII, 139)

L'opzione per un tipo di rima 'forte' in sede finale è incoraggiata dalla stessa riduzione delle parole in rima da tre a due: il che favorisce l'adozione di *rimas caras*, rime rare, non facilmente replicabili. Ne do qualche esempio dalle prime due cantiche:

passammo tra i martiri e gli alti *spaldi* (: *caldi*) (*Inf.* IX, 133)  
 e l balzo via là oltra si *dismonta* (: *orizzonta*) (*ivi* X, 115)  
 che 'n su si stende e da piè si *rattrappa* (: *aggrappa*) (*ivi* XVI, 136)  
 Sì mi parlava, e andavamo *introcque* (: *nocque*) (*ivi* XX, 130)  
 E detto l'ho perché doler ti *debbia* (: *nebbia*) (*ivi* XXIV, 151)  
 cuopre la notte già col piè *Morrocco* (: *tocco*) (*Purg.* IV, 139)  
 ma con dar volta suo dolore *scherma* (: *inferma*) (*ivi* VI, 151)  
 lo vostro regno, che da sé lo *sgombra* (: *ombra*) (*ivi* XXIII, 133)  
 che la piaga da sezzo si *ricuscia* (: *abbruscia*) (*ivi* XXV, 139)  
 perch'io te sovra te corono e *mitrio* (: *arbitrio*) (*ivi* XXVII, 142)...

Scarso di simili chiusure si rivelerà invece il *Paradiso*, con la splendida eccezione del finale del canto X. Val la pena di citare il passo che quel verso chiude, ossia la seconda parte di un paragone tra i meccanismi sincronici di un orologio a sveglia («Indi, come orologio che ne chiami...») e i movimenti di una doppia cerchia di beati danzanti e cantanti:

così vid'io la gloriosa rota  
muoversi e render voce a voce in *tempra*  
e in dolcezza ch'esser non pò nota  
se non colà dove gioir *s'insempra* (*Par. X*, 145-148):

dove la difficoltà della rima finale esalta l'estro linguistico dantesco, suggerendogli una di quelle coniazioni verbali fondate sul prefisso *in-* (*insempra*, ossia 'è eterno', dall'avverbio *sempre*, come altrove *inciela*, *inluia*, *immilla*), assai frequenti nella terza cantica.

Ma la possibilità di un solo adempimento rimico è propria, come abbiamo visto, anche degli inizi di canto, coincidenti con una terzina che non prende le sue rime da una terzina precedente. Anche in questo caso Dante trasforma il fatto metrico in una risorsa retorica, potenziando gli esordi con delle rime rare. Nella prima cantica il fenomeno viene a coincidere spesso con la stessa necessità di rendere fonicamente situazioni e personaggi infernali:

"*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*",  
cominciò Pluto con la voce chioccia;  
e quel savio gentil che tutto seppe... (*Inf. VII*, 1-3)

"Ecco la fiera con la coda aguzza,  
che passa i monti e rompe i muri e l'armi!  
Ecco colei che tutto 'l mondo appuzza!" (*ivi XVII*, 1-3)

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
come si converrebbe al tristo buco  
sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce... (*ivi XXXII*, 1-3)...

Ma anche al di fuori di individuabili intenzioni fonosimboliche, parecchi esordi infernali sono caratterizzati dalla presenza di rime rare, se non di veri e propri *hapax* rimici:

Ora cen porta l'un de' duri *margini*;  
e 'l fummo del ruscel di sopra aduggia,  
sì che dal foco salva l'acqua e li *argini*. (*Inf. XV*, 1-3)

Io vidi già cavalier muover *campo*,  
e cominciare stormo e far lor mostra,  
e talvolta partir per loro *scampo*. (*ivi XXII*, 1-3)

Al fine de le sue parole il *ladro*  
le mani alzò con amendue le fiche,  
gridando: "Togli, Dio, ch'a te le *squadro!*" (*ivi XXV*, 1-3)

Questa tendenza alla demarcazione dell'inizio di canto con delle *rimas caras* non si limita alla prima cantica; basterà infatti richiamare alla mente alcuni esordi del *Purgatorio*:

Quando tra l'ultimar de l'ora *terza*  
e 'l principio del dì par de la spera  
che sempre a guisa di fanciullo *scherza*... (*Purg.* XV, 1-3)

Ora era onde 'l salir non volea *storpio*;  
ché 'l sole avea il cerchio di merigge  
lasciato al Tauro e la notte a lo *Scorpio*... (*ivi* XXV, 1-3)

Sì come quando i primi raggi *vibra*  
là dove il suo fattor la sangue sparse,  
cadendo Ibero sotto l'alta *Libra*... (*ivi* XXVI, 1-3)

Si potrà osservare anche qui che il fenomeno viene a coincidere con un tratto specifico della cantica, ossia, nel nostro caso, con l'indicazione astronomica dell'ora mediante un lessico volutamente ricercato, sull'esempio di alcune preziose perifrasi adoperate a suo tempo nelle cosiddette «rime petrose» (ma qui del tutto funzionalizzate al motivo sacro del viaggio purgatoriale, solennemente scandito nei suoi tempi). Tuttavia in parecchi altri casi la propensione al rilievo plastico degli esordi si presenta, più generalmente, come un dato proprio della gestione dantesca del canto:

"Chi è costui che 'l nostro monte *cerchia*  
prima che morte li abbia dato il volo,  
e apre li occhi a sua voglia e *coverchia*?" (*Purg.* XIV, 1 sgg.)

Ricorditi, lettor, se mai ne l'*alpe*  
ti colse nebbia per la qual vedessi  
non altrimenti che per pelle *talpe*... (*ivi* XVII, 1 sgg.)

Mentre così per l'orlo, uno innanzi *altro*,  
ce n'andavamo, e spesso 'l buon maestro  
diceami: "Guarda: giovì ch'io ti *scaltra*..." (*ivi* XXVI, 1 sgg.)

Anche il *Paradiso* risponde questa volta all'appello, con una serie di *incipit* a base di rime rare o *hapax* in cui sarà difficile individuare una precisa funzione espressiva, se non quella di conferire a quegli esordi un particolare rilievo plastico:

Solea creder lo mondo in suo *periclo*  
che la bella Ciprigna il folle amore  
raggiasse, volta nel terzo *epiciclo* (*Par.* VIII, 1-3)

Imagini, chi bene intender *cupe*  
quel ch'io or vidi - e ritegna l'immagine,  
mentre ch'io dico, come ferma *rupe*... (*ivi* XIII, 1-3)

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al *centro*  
movesi l'acqua in un ritondo vaso,  
secondo ch'è percosso fuori o *dentro* (*ivi* XIV, 1-3)...

Si sarà notato che alcuni degli inizi di canto fin qui citati si segnalano non solo per la loro singolarità fonico-lessicale, ma anche per la loro funzione di pause digressive rispetto alla continuità del racconto diretto. Questo fatto può verificarsi anche a prescindere dalle *rimas caras*, dando luogo a un'altra delle modalità esordiali del canto, ossia il prologo: una figura retorica, questa volta, non solo di parola.

Questa figura non appare, come l'altra, sin dai primi canti, ma si pone come una conquista dell'arte affabulatoria dantesca nel corso del poema. Il primo esordio di questo tipo, ossia la prima porzione iniziale di canto che interrompe il racconto diretto, è additabile nel XVIII canto dell'*Inferno*, dove la presentazione della mappa di Malebolge:

Luogo è in inferno detto Malebolge,  
tutto di pietra di color ferrigno,  
come la cerchia che dintorno il volge... (*Inf.* XVIII, 1 sgg.)

si frappone tra l'arrivo dei poeti nel fondo dell'«alto burrato», trasportati a volo sulle spalle di Gerione (fine del canto XVII), e l'inizio del nuovo cammino entro il primo girone del nono cerchio, quello dei lusingatori (vv. 19 sgg. del canto XVIII).

Dopo questo prologo Dante disporrà di una nuova risorsa, ossia di uno spazio preliminare per le sue funzioni di regista o di commentatore, a cominciare dai due canti che seguono:

O Simon mago, o miseri seguaci  
che le cose di Dio, che di bontate  
deon essere spose, e voi rapaci  
per oro e per argento avolterate,  
or convien che per voi suoni la tromba,  
però che ne la terza bolgia state (*Inf.* XIX, 1-6)

Di nova pena mi conven far versi  
e dar matera al ventesimo canto  
de la prima canzon, ch'è d'i sommersi (*ivi* XX, 1-3).

In entrambi i casi si tratta di una proposta dell'argomento, ossia retoricamente di una 'protasi', anche se differentemente formulata: nel primo caso, con un'apostrofe rivolta al capostipite dei peccatori di simonia (Simone mago) e ai suoi miseri seguaci, dei quali si parlerà nel canto, chiamati in causa da una metaforica tromba (la *Commedia*, dunque, come imitazione del Giudizio finale); nel secondo caso, con una dichiarazione diretta dello stesso narratore, che si limita questa volta all'annuncio di una nuova materia, riservandosi di specificarla nel corso del canto (parola quest'ultima, sia detto fra parentesi, che compare qui per la prima volta come termine tecnico, con tanto di precisazione numerica: *ventesimo canto*).

Per rimanere nella prima cantica, possono considerarsi delle protasi anche quelle che aprono i canti XXVIII («Chi poria mai pur con parole sciolte...») e XXXII («S'io

avessi le rime aspre e chioce...»), nei quali vengono rappresentati, rispettivamente, i seminatori di discordia con le loro membra straziate e i traditori fitti nel ghiaccio di Cocito. Nella seconda di queste protasi, alla proposta dell'argomento si aggiunge un'invocazione alle Muse (designate perifrasticamente per il prodigioso soccorso da loro offerto al poeta Anfione nel cingere Tebe di mura: quanta cultura mitologica riciclata dal coltissimo autore nel suo poema cristiano!), sulla linea di un vero e proprio proemio classico:

S'io avessi le rime aspre e chioce,  
 come si converrebbe al tristo buco  
 sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,  
 io premerei di mio concetto il suco  
 più penamente, ma perch'io non l'abbo,  
 non senza tema a dicer mi conduco.  
 ché non è impresa da pigliare a gabbo  
 discriver fondo a tutto l'universo,  
 né da lingua che chiami mamma o babbo.  
 Ma quelle donne aiutino il mio verso  
 ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,  
 sì che dal fatto il dir non sia diverso. (*Inf.* XXXII, 1 sgg.)

Ma ciò che caratterizza le due protasi rispetto alle altre, oltre la loro notevole estensione (rispettivamente 21 e 12 versi), è l'atteggiamento che il poeta assume nei confronti della propria materia: in entrambi i casi la proposta dei nuovi temi si associa infatti a una dichiarazione d'insufficienza espressiva. Questo atteggiamento, tutt'altro che ignoto alla letteratura classica e medievale, ricorre nella *Commedia* con una particolare frequenza, dato il carattere per definizione eccezionale della sua materia, ossia l'oltremondo. Ci troviamo così davanti a un vero e proprio motivo, consistente appunto nella proclamazione dell'eccezionalità di ciò che si narra rispetto alle limitate facoltà espressive del narratore.

Questo motivo, che potrebbe definirsi ineffabilistico, comparirà nel corso del poema in differenti versioni, secondo che la materia dichiarata ineffabile si presenti con un volto negativo o positivo. Di qui la frequenza della sua comparsa specialmente nella prima e nella terza cantica, coi loro estremi di dannazione e di beatitudine; ma soprattutto nella terza, data la più difficile rappresentabilità degli stati di beatitudine, e più generalmente del divino:

Nel ciel che più de la sua luce prende  
 fu' io, e vidi cose che ridire  
 né sa né può chi di là sù discende... (*Par.* I, 4-6)

«Né sa né può»: l'ineffabilismo paradisiaco si offre a sua volta con una doppia faccia, secondo che l'impossibilità riguardi la mente che ritiene (*né sa*) oppure la lingua che esprime (*né può*). L'uno e l'altro aspetto, sia detto fra parentesi, saranno ritenuti un ostacolo alla poesia dal De Sanctis critico, che da buon romantico-realista avanzerà sulla terza cantica delle radicali riserve di inestetività (la perfezione non è poetica), anche se a tratti superate nella sua prassi di acuto lettore.

Tornando ai prologhi del poema, non tutti coincidono con delle protasi. La maggior parte di essi è costituita piuttosto da sentenze, proverbi, riflessioni, esempi, ossia da una varietà di figure discorsive a suo tempo raccomandate dai teorici medio-latini nelle loro *artes poeticae*. Riconducendo il particolare al generale, esse contribuiscono ad alimentare la trama sapienziale della *Commedia*, la sua funzione di poema didascalico; ma anche, sul piano diegetico, a offrire delle pause di respiro alla narrazione diretta e, sul piano retorico, a rinforzare l'autonomia delle singole unità-canto:

Una medesima lingua pria mi morse,  
 sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
 e poi la medicina mi riporse;  
 così od'io che solea far la lancia  
 d'Achille e del suo padre esser cagione  
 prima di trista e poi di buona mancia. (*Inf.* XXXI, 1 sgg. )

Quando per dilettanze o ver per doglie,  
 che alcuna virtù nostra comprenda,  
 l'anima bene ad essa si raccoglie,  
 par ch'a nulla potenza più intenda;  
 e questo è contra quell'error che crede  
 ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda... (*Purg.* IV, 1 sgg.)

Intra due cibi, distanti e moventi  
 d'un modo, prima si morria di fame,  
 che liber'omo l'un recasse ai denti;  
 sì si starebbe un agno intra due brame  
 di fieri lupi, igualmente temendo:  
 sì si starebbe un cane intra due dame... (*Par.* IV, 1 sgg.)

In parecchi di questi casi la sentenza è incorporata sintatticamente nello stesso inizio del racconto; ma al lettore esperto non sfugge la sua, sia pur ridotta, funzione retorico-esordiale:

Contra miglior voler voler mal pugna;  
 onde contra 'l piacer mio, per piacerli,  
 trassi de l'acqua non sazia la spugna (*Purg.* XX, 1-3)

La sete natural che mai non sazia  
 se non con l'acqua onde la femmetta  
 samaritana dimandò la grazia,  
 mi travagliava... (*ivi.* XXI, 1-4)

Benigna volontate in che si liqua  
 sempre l'amor che drittamente spira,  
 come cupidità fa ne la iniqua,  
 silenzio puose a quella dolce lira... (*Par.* XV, 1-4).

Ma nemmeno con le sentenze e i proverbi si esaurisce la varietà dei prologhi della *Commedia*. Una consuetudine tutta dantesca, non teorizzata dalle trattazioni del tempo, è quella di esordire con delle scene di vario soggetto (storico, mitologico, di



costume, ecc.), riconducendole al racconto diretto solo in un secondo momento, sintatticamente svincolato dal primo, attraverso il segnale della similitudine (*Così...*). È importante dunque che la similitudine non venga dichiarata inizialmente come tale (ad es. con la premessa di un *Come...*). Questa figura retorica, che potremmo chiamare appunto una 'similitudine ritardata', è da considerarsi uno degli aspetti più suggestivi dell'arte affabulatoria dantesca. Esempio in questo senso è l'esordio del canto XXIV dell'*Inferno*, che ha come protagonista il famoso «villanello»:

In quella parte del giovanetto anno  
 che 'l sole i crin sotto l'Aquario temprà  
 e già le notti al mezzo dì sen vanno  
 quando la brina in su la terra assempra  
 l'immagine di sua sorella bianca,  
 ma poco dura a la sua penna temprà,  
 lo villanello, a cui la roba manca,  
 si leva, e guarda, e vede la campagna  
 biancheggiar tutta; ond'ei si batte l'anca,  
 ritorna in casa, e qua e là si lagna.  
 come 'l tapin che non sa che si faccia;  
 poi riede, e la speranza ringavagna,  
 veggendo il mondo aver cangiata faccia  
 in poco d'ora, e prende suo vincastro  
 e fuor le pecorelle a pascer caccia. (*Inf.* XXIV, 1-15)

Nel finale del canto precedente il narratore ha lasciato Virgilio alquanto irritato per le false indicazioni ricevute dai diavoli nel girone dei barattieri, irritazione aggravata dall'ironia del peccatore che gli ha rivelato l'inganno, l'ipocrita Catalano dei Catalani. Messo davanti alla scena d'apertura del nuovo canto, col villanello prima sconsigliato e poi rassicurato sulla possibilità di portare le sue pecorelle al pascolo in un mattino d'incipiente primavera, il lettore si chiede a che miri il poeta con quella lunga scenetta rustica, introdotta a sua volta da una preziosa perifrasi astronomico-meteorologica, del tutto svincolata dal racconto infernale e posta lì a inizio di canto come una miniatura da messale. La soluzione del quesito è appunto nel periodo successivo che esordisce con un *Così*, rivelando in tal modo, ma solo in un secondo tempo, l'analogia tra i successivi stati d'animo del villanello e quelli del personaggio Dante, prima intimidito dall'ira di Virgilio e poi rassicurato dal suo comportamento affettuoso:

Così mi fece sbigottir lo mastro  
 quand'io li vidi sì turbar la fronte,  
 e così tosto al mal giunse lo 'mpiaistro;  
 ché, come noi venimmo al guasto ponte,  
 lo duca a me si volse con quel piglio  
 dolce ch'io vidi prima al piè del monte... (*Inf.* XXIV, 16-21)

Esordi-miniature come questo s'incontrano più volte nel poema, variando il contenuto delle singole scene, che riguarderanno di volta in volta l'arte militare («Io vidi già cavalier muover campo...»: *Inf.* XXII, 1 sgg.), la mitologia («Nel tempo che Iunone era crucciata...»: *ivi* XXX, 1 sgg.), il gioco («Quando si parte il gioco della zara...»: *Purg.* VI, 1-sgg.), la meteorologia («Ricorditi, lettore, se mai ne l'alpe...»: *ivi* XVII, 1 sgg.), l'astronomia («Imagini, chi bene intender cupe...»: *Par.* XII, 1 sgg.), la fisica

(«Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro...» (*ivi* XIV, 1 sgg.); eccetera. Essenziale è, come ho detto, che il segno della similitudine non compaia all'inizio, ma solo nel periodo successivo. In questo senso, l'esordio del XVI del *Paradiso*, introdotto da un *Qual* («Qual venne a Climenè per accertarsi...») e quello del XXIII, introdotto da un *Come* («Come l'augello intra l'amate fronde...») sono da considerarsi le classiche eccezioni che confermano la regola.

Non tutti i canti della *Commedia* cominciano comunque con un prologo. Abbiamo visto come questo istituto s'inauguri precisamente col canto XVIII dell'*Inferno* e partendo di lì abbiamo potuto seguirne le varie forme nel corso del poema. A questo punto ci si chiede: prescindendo dagli eventuali segnali demarcatori forniti, a quanto abbiamo visto, dall'uso delle *rimas caras*, come si comportava Dante con gl'inizi di canto prima del XVIII dell'*Inferno*, e come si comporterà nel séguito del poema, in tutti quei casi (e sono circa la metà) in cui non esordirà con un prologo?

Per ciò che concerne la prima parte della domanda, una constatazione abbastanza vistosa s'impone al lettore dei primi canti: e cioè che la loro scansione metrica procede di pari passo con la scansione del racconto escatologico. Considerando infatti i primi due canti, rispettivamente, come un'introduzione al poema in generale e come un'introduzione al viaggio infernale, il terzo canto coincide con la rappresentazione dell'Antinferno, il quarto con quella del Limbo, il quinto con quella dei lussuriosi, il sesto con quella dei golosi, il settimo con quella degli avari e prodighi. Ma qui si verifica uno scarto, in quanto il canto include anche una parte della rappresentazione degl'iracondi e accidiosi, immersi nella palude stigia. Il canto ottavo non comincia pertanto con l'annuncio di un nuovo cerchio, ma con la prosecuzione del racconto precedente, nella quale ha largo spazio anche l'attraversamento dello Stige da parte dei due poeti sulla barca di Flegiàs. Questo spiega a sufficienza (senza ricorrere cioè alla famosa e fantasiosa leggenda, risalente al Boccaccio, di una ripresa da parte di Dante esule della composizione del poema, steso per i primi sette canti in Firenze) la novità esordiale del canto, che indica questa volta non l'inizio, ma il proseguimento di un'azione: «Io dico, seguitando... » D'ora in poi, il poeta includerà nella sua strategia narrativa anche la possibilità di non far coincidere la dimensione metrica (il canto) con quella escatologica.

Quanto alla seconda parte della domanda, sugli inizi danteschi dei canti senza prologo in tutto il resto del poema, una prima constatazione statistica riguarda l'uso frequente degli avverbi di tempo come segnali d'esordio, a sottolineare i progressi dell'azione rispetto ai finali dei canti precedenti:

*Ora sen va per un secreto calle... (Inf. X)*

Non era *ancor* di là Nesso arrivato,  
*quando* noi ci mettemmo per un bosco... (*ivi* XIII)

*Poscia che* l'accoglienze oneste e liete  
furo iterate tre e quattro volte... (*Purg.* VII)

*Poi fummo dentro al soglio de la porta... (ivi X)*

*Da poi che Carlo tuo, bella Clemenza,  
m'ebbe chiarito... (Par. IX)*

*Sì tosto come l'ultima parola  
la benedetta fiamma per dir tolse... (ivi XII); ecc.*

Il più ricorrente di questi segnali di avanzamento è l'avverbio *Già*; esso serve a segnalare tanto i progressi di un'azione:

*Già era in loco onde s'udia il rimbombo... (Inf. XII, 1)*

*Io era già da quell'ombre partito... (Purg. V, 1)*

*Già si godeva solo del suo verbo... (Par. XVIII, 1);*

quanto lo stesso procedere del tempo: e in questo secondo caso, l'uso di quell'avverbio si lega a un affascinante motivo che percorre l'intera seconda cantica, dove la visibilità del cielo e degli astri permette al pellegrino una registrazione attenta delle ore:

*Già era il sole a l'orizzonte giunto... (Purg. II, 1)*

*Era già l'ora che volge il disio... (ivi VIII, 1)*

*La concubina di Titone antico  
già s'imbiancava al balco d'oriente... (ivi IX, 1-2)...*

Esigenze tematiche e tecnica del rilievo incipitario si fondono dunque in questi caratteristici esordi purgatoriali.

Nel settore degli esordi senza prologo un tratto ingegnoso di tecnica incipitaria è costituito dall'introduzione *ex abrupto* di un discorso diretto, senza preliminari riferimenti alla sua provenienza. Questo finisce col creare un momento di leggero sconcerto nel lettore, simile in certo senso a quello prodotto da una 'similitudine ritardata'. E difatti anche qui sopraggiunge, a rassicurare il lettore, una dichiarazione postuma del narratore che rivela l'appartenenza di quella voce. Il primo esempio di questo genere che si offre al lettore nella *Commedia* non riguarda però una voce, ma un'iscrizione: quella cioè che il poeta turbato legge sulla sommità della porta infernale:

*" Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente..." (Inf. III, 1 sgg.)*

Solo dopo lo scoccare dell'ultimo verso, isolato e terribile («Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate»), il poeta si decide a indicare la provenienza di quel discorso diretto in prima persona:

Queste parole di colore oscuro  
vid'io scritte al sommo d'una porta... (*ibid.*, 10-11)

Un'applicazione abbreviata di questa strategia esordiale, consistente nell'inversione di discorso diretto e didascalia esplicativa, tutta consumantesi nel giro dei primi due versi, la si può incontrare, pochi canti dopo, nello stesso *incipit* del settimo canto, già sopra citato per il fonosimbolismo delle rime aspre:

"Pape Satàn, pape Satàn aleppe!",  
cominciò Pluto con la voce chiochia... (*Inf.* VII, 1-2)

Il procedimento si ripeterà altre volte nel corso del poema (*Inf.* XVII, XXXIV, *Purg.* XI, XIV, *Par.* V, VII; ecc.), variando di volta in volta il contenuto e la provenienza del discorso tra virgolette. Le quali virgolette, sia detto tra parentesi, non comparivano nei codici del tempo, alimentando così lo sconcerto del lettore.

Benché iniziati con discorsi diretti, non rientrano nella casistica finora descritta, a ben vedere, i canti VI e XXXIII del *Paradiso*, contenenti rispettivamente il discorso di Giustiniano e la preghiera di san Bernardo. Pur introdotti da virgolette (e nel primo caso anche chiusi, senza alcuna interruzione della parlata diretta, caso unico nel poema), quei discorsi non precedono ma seguono le rispettive didascalie narrative, le quali sono da ricercarsi nei finali dei canti precedenti, terminanti idealmente con i due punti:

nel modo che 'l seguente canto canta: (*Par.* V, 139)

E cominciò questa santa orazione: (*ivi* XXXII, 151).

La casistica dei riallacciamenti diretti, senza mediazione di prologhi, man mano che il poema procede e la tecnica dantesca si affina, può includere anche degli inizi strettamente legati ai precedenti finali di canto come parti di una stessa sequenza. In questi casi lo spazio tra i due canti è ridotto al minimo, e la loro separazione assume l'aspetto di un vero taglio, simile in certo senso, sul piano diegetico, a quello prodotto da un *enjambement* sul piano metrico. È quanto accade, per citare anche qui un esempio famoso, nel passaggio dal XXXII al XXXIII canto dell'*Inferno*, ossia dalla domanda di Dante al peccatore sulla sua identità e sulla sua colpa, alla risposta del personaggio. Questa risposta è preceduta da una didascalia narrativa, coincidente con la prima terzina del nuovo canto. Essa serve a mediare il trapasso dall'uno all'altro discorso diretto; ma, a ben guardare, anche a segnare il passaggio dal bestiale antropofago al tragico personaggio di un'atroce storia comunale:

La bocca sollevò dal fiero pasto  
quel peccator, forbendola a' capelli  
del capo ch'elli avea di retro guasto.

Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli  
disperato dolor che 'l cor mi preme..." (*Inf.* XXXIII, 1 sgg.).

Ciò che appariva dunque un semplice taglio all'interno di una medesima sequenza narrativa si rivela come un vero e proprio mutamento di registro. Tale mutamento è verificabile anche sul piano lessicale, dove si assiste al passaggio dalle «rime aspre e chiocce», invocate e di fatto impiegate dal poeta nel canto XXXII, al linguaggio nobile, da «alta tragedia», adoperato dal conte Ugolino e dallo stesso narratore in tutta la prima parte del canto XXXIII.

Un altro esempio che qui mi soccorre, anche se meno famoso, è quello offerto dal passaggio tra il canto XXIV dell'*Inferno*, con la profezia di Vanni Fucci sulla sorte dei Guelfi bianchi fiorentini, e l'inizio del canto XXV, col gesto sacrilego del personaggio alla fine del suo discorso:

"[...] E detto l'ho perché doler ti debbia!" (*Inf.* XXIV, 151)

Al fine de le sue parole il ladro  
le mani alzò con amendue le fiche,  
gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!" (*ivi* XXV, 1-3).

Anche qui il passaggio è dalla fine di un discorso diretto in chiusura di canto a un'immediata notificazione narrativa in apertura del canto seguente; e anche qui la stretta successione dei due elementi comporta un vero mutamento di registro. Ma all'opposto di ciò che accade nel caso del conte Ugolino, il trapasso è qui dall'umano al perverso: ossia dalla solennità dell'enunciazione profetica all'oscenità del gesto bestiale.

Non ci illudiamo di aver esaurito la varietà della tecnica demarcatoria nei canti danteschi; lo stesso discorso, del resto, vale per la tecnica versificatoria della terzina. Importante è aver individuato, nell'uno e nell'altro settore, alcune fondamentali linee direttive. La considerazione successiva dei due piani è valsa inoltre a certificarci di una verità non sempre presente in egual modo agli stessi cultori di Dante: ossia la coesistenza, nel suo capolavoro, di un sommo poeta e di un grande narratore.



Giuseppe Carrara

Modi della contraddizione nel *Diario di Algeria*

Qui la prigionia non è solo un dato esistenziale, ma è uno stato di fatto: è la vita delle tradotte, dei campi di concentramento, del filo spinato, sullo sfondo di un oriente più sofferto che contemplato. Poesia diaristica che non si cura di adagiarsi in schemi esatti e si rifiuta di alzare la voce; e poesia, soprattutto, di testimonianza.<sup>1</sup>

Così Eugenio Montale si esprimeva, nel 1965, sulle pagine del CorSera, riguardo al *Diario di Algeria* di Vittorio Sereni. Un libro in cui la condizione esistenziale dell'io lirico è anche condizione reale, storicamente determinata. E si parla di prigionia, mai il recensore usa la parola guerra che, come nota giustamente Edoardo Esposito, non è affatto la protagonista della raccolta: «l'avvenimento esterno è ricondotto all'interiorità dell'uomo ed è solo attraverso questa interiorità che ci è dato di cogliere il reale. [...] l'occhio del poeta non è alla guerra, ma ciò che può astrarsene e superarla».<sup>2</sup> La testimonianza di cui parla Montale, allora, è da intendersi come il racconto fededeigno di un'esperienza di scacco, vissuta con profondo senso di colpa, dell'uomo che non può e che è costretto a vivere sul rovescio dell'esistenza. L'aspirazione testimoniale è evidente anche dalla segnalazione del genere attraverso il titolo: «il *Diario d'Algeria*», notava Fortini soprattutto in riferimento alla parte centrale, «è un vero diario e va letto di seguito, le pause fra una lirica e l'altra sono appena più forti di quelle fra l'una e l'altra strofa».<sup>3</sup> È soprattutto la sezione eponima a dar conto – a testimoniare – di questa condizione, storica ed esistenziale, contraddittoria, caratterizzata dal passaggio del soggetto da viandante a prigioniero;<sup>4</sup> non a caso Mengaldo parla di una struttura ad anta<sup>5</sup> organizzata su un nucleo e due satelliti; della stessa opinione Giovanardi che individua una scansione su tre momenti tematici (l'attesa, l'evento, il ricordo), corrispondenti alle tre sezioni in cui la raccolta è suddivisa.<sup>6</sup> La sezione centrale – che porta lo stesso titolo della raccolta – è dunque quella in cui emerge con maggior forza lo statuto contraddittorio del soggetto: già Laura Neri ha notato come il *Diario* sia costruito sulle contraddizioni dell'esistenza: «da una parte il soggetto è di necessità e prepotentemente coinvolto nelle vicende della storia, dall'altra le stesse vicende lo gettano in un inevitabile isolamento».<sup>7</sup> Per testimoniare questa situazione (ripetiamolo: storica ed esistenziale insieme) Sereni fa

<sup>1</sup> E. Montale, *Strumenti umani*, in Id., *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1976, p. 330.

<sup>2</sup> E. Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015, p. 48.

<sup>3</sup> F. Fortini, *Le poesie italiane di questi anni*, «Il menabò», n. 2, 1960, p. 130.

<sup>4</sup> P.V. Mengaldo, *Note sul Diario di Algeria*, *Poetiche*, 1 (1999), 3, pp. 365-77.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> S. Giovanardi, *Diario d'Algeria*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Volume 16. Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Torino-Roma, Einaudi-L'Espresso, 2007, pp. 229-52. Giovanardi suggerisce anche che questa struttura sia ripresa, da Sereni, dall'altro grande diario poetico di guerra, *L'Allegrìa ungarettiana*.

<sup>7</sup> L. Neri, *Le forme del tempo nel Diario di Algeria*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 116.

largamente uso, nella sezione centrale del libro, di strutture retoriche che danno conto della contraddizione in ogni aspetto (della vita e del testo).

«Si può non sentirsi a proprio agio nelle poesie di Sereni», scrive l'amico Fortini, «che, d'altronde, non vogliono che ci si senta a proprio agio e anzi introducono di continuo, quasi a ogni parola, un'incertezza angosciosa».<sup>8</sup> L'incertezza di cui parla Fortini è prodotta dalle retoriche della contraddizione che creano, per il lettore, una zona dove i contrari coesistono per nulla pacificamente, aggredendo direttamente le logiche razionali che regolano l'esistenza. Il soggetto poetico, nei campi di prigionia, costretto a vivere nel rovescio della vita, è mosso dall'imperativo etico di ricreare, comunicare e testimoniare quel rovescio, portando alla luce tutte le contraddittorietà dell'esperienza africana.

La prima macroscopica forma della contraddizione che si incontra nel *Diario di Algeria*<sup>9</sup> è quella che oppone il soggetto al genere diaristico: siamo in presenza di «un atto enunciativo che evidenzia il soggetto, ma ne mette immediatamente in dubbio lo statuto».<sup>10</sup> Il diario dovrebbe essere una forma fortemente incentrata sull'io, che vi riversa dentro esperienze, commenti, riflessioni, emozioni, tutto quasi senza mediazioni: annotazioni quotidiane, insomma, di un soggetto scrivente che parla di sé in prima persona. Nella parte centrale del *Diario*, invece, il soggetto pare dissolversi, spesso è assente e spesso è un noi collettivo. Nella lirica che apre la sezione, *Lassù dove di torre*,<sup>11</sup> l'io è completamente mancante, l'unico riferimento a una dimensione soggettiva (seppur non individuale) si trova al verso 13: «è un'immagine nostra / stravolta, non giunta / alla luce». Nella poesia successiva, *Un improvviso vuoto del cuore*, entra in scena direttamente un soggetto che si autorappresenta isolato, abbandonato, in contraddizione con la comunanza forzata («io resto solo / con un gorgo di voci faticose»). La terza lirica (*Rinascono la valentia*) presenta, di nuovo, assenza totale di marche grammaticali riconducibili a un soggetto di prima persona, mentre nella quarta (*Non sa più nulla, è alto sulle ali*) troviamo un io in opposizione al caduto in Normandia. Si noti che il soggetto resta defilato nella prima strofa, nascosto sotto la funzione grammaticale di complemento di termine («qualcuno stanotte / mi toccava la spalla mormorando») e si mostra esplicitamente solo nella seconda strofa («Ho risposto nel sonno»), ma in un statuto ambiguo («nel sonno») e ossimorico: «io sono morto / alla guerra e alla pace» (non diversamente da *Quest'allegria che vela la tristezza*). In *Ahimè come ritorna* l'unica marca dell'io è l'assionimico incipitario che, in quanto valutazione, deve presupporre necessariamente una coscienza enunciante.<sup>12</sup> Ancora nella sesta poesia (*Non sanno d'essere morti*) il soggetto è presente solo in quanto termine di paragone e quindi relegato a una posizione passiva, inerme e inerte: «Non sanno d'esser morti / i morti come noi», in cui la similitudine è funzionale a non puntare l'attenzione sull'io, ma sulla sua

<sup>8</sup> F. Fortini, *I poeti del novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 158.

<sup>9</sup> D'ora in poi con *Diario d'Algeria*, ove non diversamente specificato, si indicherà solamente la sezione eponima della raccolta.

<sup>10</sup> L. Neri, *Le forme del tempo nel Diario di Algeria*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014, p. 118.

<sup>11</sup> Tutte le poesie sono citate da V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013.

<sup>12</sup> Cfr. C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation: De la subjectivité dans le langage*, Paris, Colin, [1980] 2006.



situazione di morte-in-vita. *Solo vera è l'estate* presenta di nuovo una situazione di assenza completa delle marche soggettive, mentre *E ancora in sogno d'una tenda s'agita* mette in scena un io che non riesce a imporsi con forza nel tessuto poetico e rimane in una posizione defilata: non appena fa la sua apparizione («campo d'un anno fa cui ritorno tentoni») troviamo un'avversativa e il testo assume un carattere fortemente centrifugo, amplificato dal ritmo concitato dei versi successivi («ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'essere qui»). Nella nona poesia, *Spesso per viottoli tortuosi*, la dimensione soggettiva è nuovamente quella collettiva, comunitaria («siamo tutti sommessi a ricordarlo», «dei nostri spiriti assenti») e si noti che entrambi i versi citati compaiono rispettivamente alla fine delle due strofe che compongono il testo. Le ultime quattro liriche che formano la sezione sono caratterizzate da un lieve aumento della presenza del soggetto, ma è un io comunque «superfluo» (è «un barlume stento, / una voce superflua nel coro» in *Troppo il tempo ha tardato*), o collettivo (*Nel bicchiere di frodo* in cui la marca grammaticale che indica il noi non svolge la funzione di soggetto, ma di nuovo di complemento di termine). Infine *Algeria*, l'unico testo titolato della sezione, presenta, variamente iterato in poliptoto, il pronome di prima persona singolare, ma anche qui mai in funzione di soggetto: è piuttosto l'oggetto dell'azione. Ricapitolando: le occorrenze di «io» sono solamente tre, i verbi in prima persona nove (l'8,74% del totale, meno di una occorrenza per testo), più spesso non è il soggetto a compiere l'azione, ma la subisce, impossibilitato ad agire, coerentemente con lo stato di inerzia, fisica ed esistenziale, e impossibilità in cui si trova. Condizione che condivide con i suoi compagni di prigionia di cui testimonia, in un afflato collettivo che pure è vissuto con fatica e dolore, l'esperienza. Dunque l'io diaristico è in una posizione certamente anfibia, in aperta contraddizione con il titolo rematico, che vuole rendere, sul piano macrotestuale, la contraddizione interna al soggetto. Vale la pena ricordare, comunque, che una certa avversione per il pronome di prima persona, il più lurido di tutti i pronomi come amava definirlo Gadda, caratterizza tutta l'opera poetica di Sereni. Già in una lettera a Vigorelli del 25 gennaio 1937 scriveva: «non mi piace dire 'io', preferisco dire 'loro'. [...] Con tutti i pericoli che ne derivano, notazioni, magari impressioni, non risolti; 'loro', ma soltanto 'loro' senza che ci sia dentro 'io'». <sup>13</sup>

Nel *Diario* si assiste dunque a una «riduzione e disseminazione del soggetto» <sup>14</sup> (alla quale contribuisce anche una lingua essenziale esile e selettiva) funzionale a tematizzare l'assenza reale esperita storicamente dall'io poetante: assenza della gioventù, dei cari, della vita vissuta: esibire un soggetto defilato, assente, nascondere quindi il personaggio che dice io, l'uomo che scrive il diario, serve a mettere in risalto l'assenza in quanto ontologicamente presente e pervasiva, a discapito dell'io. L'assenza del soggetto significa dunque l'assenza per il soggetto, l'assenza del soggetto e l'assenza dal mondo (in quanto un soggetto esiste solo in relazione col

<sup>13</sup> Cit. in D. Isella, *Giornale di «Frontiera»*, Milano, Archinto, 1991, p. 35. Cfr. anche G. Mazzoni, *Le prime raccolte di Sereni*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, Vol. 25, n. 1/2, 1995, pp. 485-508; F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 30-3.

<sup>14</sup> P.V. Mengaldo, *Note sul Diario di Algeria*, Poetiche, 1 (1999), 3, pp. 365 – 377.

mondo, venuta meno questa relazione anche l'io si riduce quasi fino a scomparire): l'io-lirico-Sereni rappresenta in questo modo, obliquamente, una condizione di esistenza in un limbo di non-vita e non-morte, vissuta con il senso di colpa dell'assente dalla resistenza (e di nuovo quindi dal mondo e dalla storia). Non è un caso, quindi, che l'autorappresentazione del soggetto evidenzi uno stato contraddittorio (di morte-vita) e di opposizione:

sfumano i volti dilette, io resto solo  
con un gorgo di voci faticose

E la voce più chiara non è più  
Che un trepestio di pioggia sulle tende

In questi versi tratti da *Un improvviso vuoto del cuore* si nota l'antitesi fra le due voci e fra l'io e i volti dilette, ma anche fra l'io e le voci faticose dei prigionieri: il soggetto è solo, non riesce a integrarsi con gli altri, pur condividendo la stessa esperienza: c'è un vuoto incolmabile fra l'individuo e la comunità. Non diversamente in *Solo vera è l'estate*:

Solo vera è l'estate e questa sua  
luce che vi livella

Anche qui l'io è escluso dalla scena: la luce livella solamente gli altri, il pronome di seconda persona plurale relega l'io nell'assenza e nella solitudine.

Le forme della contraddizione non sono, però, esclusive della messa in scena del soggetto. Anche la poetica di questa prima fase della produzione di Sereni cerca di mediare due istanze di per sé contraddittorie: c'è una costante dialettica – attiva fin dai testi di *Frontiera* – fra la tendenza all'astrazione ermetica e un superamento della stessa mediato dalla lezione fenomenologica di Banfi.<sup>15</sup> per cui il rifiuto di un lirismo puro (cui invitava la speculazione crociana), in grado di raggiungere un non meglio specificato assoluto (era questa, con una *reductio ad unum*, l'aspirazione ermetica), vanno di pari passo con il tentativo di provare una poesia *in re* che, nel *Diario*, si concretizza nel recupero della storia. Ma è un recupero contraddittorio, gli eventi storici sono in realtà assenti, lontani:

la guerra potrebbe persino apparire la grande assente di questo *Diario* e basterebbe forse, a giustificare questa assenza, richiamarsi alla sensibilità di Sereni, alla sua esperienza definita di 'Purgatorio più che Inferno' e che (usiamo sempre le sue parole) 'non portava, per i suoi stessi sviluppi e per i suoi caratteri, all'esasperazione'. Ma il richiamo più significativo è quello 'alle ragioni per cui si era in guerra, e quindi all'umiliazione che la guerra stessa comportava in noi'; inoltre sarà giustificato parlare di 'assenza' solo qualora ci si riferisca all'aspetto eroico, grandioso, tragico della guerra, perché per altro verso, e cioè per i suoi effetti, meno scenografici ma certo non meno profondi, sulla vita e sui sentimenti dell'uomo, la guerra rimane realtà immanente a tutto il *Diario*, sua condizione imprescindibile e determinante.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Per il rapporto fra Banfi e Sereni mi rifaccio a F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010.

<sup>16</sup> E. Esposito, *Lettura della poesia di Vittorio Sereni*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 48-9.

Accanto al recupero della Storia, per via indiretta, certo, ma sempre di Storia si tratta, si può notare una tensione verso l'accrescimento di precisione referenziale (ne danno testimonianza anche le aggiunte contestualizzanti degli anni '60),<sup>17</sup> che non si accompagna però a un rinnovamento effettivo nella lingua. La maggiore concretezza, rispetto a *Frontiera*, si scontra insomma con una sostanziale purezza lirica del dettato (sintomatiche saranno le polemiche del primo dopoguerra che rimproverano a Sereni di seguire una linea di poesia pura), che in qualche modo cozza con l'argomento: la pronuncia è ancora alta, sono frequenti le frasi nominali che talvolta creano un alone di indeterminatezza assieme alle forme indefinite, ai sostantivi assoluti e al lessico nobile; ne sono un chiaro esempio questi versi di *Solo vera è l'estate*:

E ciascuno si trovi il sempreverde  
albero, il cono d'ombra,  
la lustrale acqua beata  
e il ragnatelo tessuto di noia  
sugli stani malvagi  
resti un sudario d'iridi. [...]

Le scelte stilistiche, in qualche modo, entrano in contraddizione con i *realia* che denotano: nonostante il dettato, qui il paesaggio non è quello ideale di *Frontiera*, ma è legato a una realtà corporea e geograficamente determinata dalle indicazioni in calce. Anche le scelte metriche riproducono la stessa dialettica: il ritmo è composito e predilige i metri della tradizione alta, troviamo quasi sempre un endecasillabo in apertura, ripreso spesso in punti di snodo non di rado in alternanza con i settenari. Eppure nella sezione eponima anche la metrica cerca di riprodurre quello stato contraddittorio che informa il soggetto. Si insinua, fra i versi, una maggiore dissonanza ottenuta attraverso «improvvisi cambi di ritmo, alternanza di andamenti più prosastici a versi più liricamente sonori, contrasto tra aggettivazione selezionata e un periodare complesso, appoggiato su figure di inversione, anastrofe e iperbato, e tratti di sintassi sfatta protratta per iterazione».<sup>18</sup> Si veda, a titolo di esempio, *E ancora in sogno d'una tenda s'agita*:

E ancora in sogno d'una tenda s'agita  
il lembo.  
Campo d'un anno fa  
cui ritorno tentoni  
ma qui nessuno più  
a ginocchi soffre  
solo la terra soffre  
che nessuno più  
soffra d'essere qui  
e tutto è già pronto per l'eternità  
il breve lago diventato palude  
la mala erba cresciuta alle soglie  
né fisarmonica geme  
di perdute domeniche

<sup>17</sup> Cfr. *ivi*.

<sup>18</sup> G. Raboni, *Introduzione* a V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 22.

tra cortesi comitive  
 di disperati meno disperati  
 più disperati. Io dico:  
 – Dov'è il lume  
 che il giovane Walter vigilava  
 fiammante nell'ora tarda  
 all'insonne compagnia...

Abbiamo, in apertura un endecasillabo sdrucchiolo giambico privo di soggetto (e ancora in sogno d'una tenda s'agita) cui segue, in *enjambement*, un verso brevissimo, che cambia totalmente il ritmo e che, se letto col precedente, forma un doppio settenario. Seguono un quinario e un settenario senza inarcature che distendono il respiro della frase. Dal verso cinque incalza una improvvisa accelerazione creata dall'alternanza di settenari e senari (con uno schema 7, 6, 7, 6, 6, il primo e gli ultimi due tronchi) ricchi di iterazioni, poliptoti, anastrofi, rime identiche ed *enjambement* che, imponendo una lettura concitata, rendono al livello metrico l'ansia, l'insoddisfazione, l'insofferenza espressa al livello semantico. Al verso dieci il ritmo torna a distendersi: una terna di endecasillabi riporta il dettato su un piano di prosaicità e riproduce la calma del tempo dell'eternità (v. 10) che non ha bisogno della fretta, dell'ansia, e dell'irrequietezza dei versi precedenti. Ma improvvisamente un nuovo cambiamento: i versi tornano a ridursi e diventano tre ottonari, seguiti da un endecasillabo e poi di nuovo un ottonario. Sembra quasi che l'endecasillabo sia messo lì a rompere la continuità ritmica, funge, insomma, da elemento dissonante, discordante, disturbante che riproduce la disperazione paradossale che caratterizza il testo: quella di disperati, meno disperati perché la loro condizione in fondo non è peggiore dei soldati che combattono davvero la guerra, ma l'acedia forzata che li costringe a una morte-in-vita è causa di un senso di impotenza da «più disperati», da delirio di immobilità di montaliana memoria. All'endecasillabo, dicevamo, segue di nuovo un ottonario con una cesura forte a metà che spezza in due parti il testo, creando, di conseguenza, un effetto di lettura totalmente diverso da quello degli ottonari precedenti; la dissonanza è anche interna a questo verso: le due parti distinte dalla cesura sono ritmicamente molto diverse: la prima ha due accenti molto lontani fra di loro, mentre «io dico» presenta due accenti contigui. Gli ultimi quattro versi, che riportano il discorso diretto dell'io, sono, infine, una sequenza di parisillabi (quaternario, decasillabo, due ottonari) che riproducono quasi il ritmo del lamento e della litania. Si noti, inoltre, che Sereni sembra procedere quasi a blocchi di tre o quattro versi che presentano un ritmo simile prima che intervengano bruschi cambiamenti di marcia: la metrica fatica a irrigidirsi in una regola prestabilita, non ha punti di riferimento solidi, è smarrita come è smarrito il soggetto, riproduce quasi quella musica di tende che sbattono sui pali di *Non sa più nulla, è alto sulle ali*: «non è musica d'angeli», scrive Sereni, ma comunque «è la mia / sola musica e mi basta». La fattura metrica del testo, dunque, attraverso il ricorso continuo a elementi di disturbo, ricrea quella dissonanza che non è soltanto musicale, ma riproduzione, sul piano formale, dello stato contraddittorio dell'esperienza del soggetto nel campo di

prigionia. Il continuo alternarsi di ritmi differenti, inoltre, allude, secondo Giulia Raboni, al tema principale della raccolta:

la lotta tra la difesa del proprio decoro civile, della propria residua vitalità, richiamata attraverso l'insorgere dei ricordi, e il suo progressivo cedere ('sfumano i volti dilette', 'un'ultima fronda sonora', 'amaro nella scia', 'ma rauca un poco e tenera soltanto', 'ostinati ripetono la vita') alla paralisi e alla iteratività annullante della segregazione, che si impone tanto per procedimenti di negazione ('è un'immagine nostra / stravolta, non giunta / alla luce', *Lassù dove di torre*; 'E la voce più chiara non è più / che un trapestio di pioggia sulle tende', *Un improvviso vuoto del cuore*; 'Non è musica d'angeli, è la mia / sola musica e mi basta', *Non sa più nulla, è alto sulle ali*; 'Non sanno d'esser morti / i morti come noi', *Non sanno d'essere morti*) quanto attraverso una selezione lessicale tutta orientata nel senso della mancanza, del vuoto ('vano', 'morte', 'vuoto', 'incolore', 'sfuma', 'immoto', 'labile', 'sepolcrale', 'muta'), fino alla perfetta immobilità ('Ora ogni fronda è muta / compatto il guscio d'oblio / perfetto il cerchio', *Solo vera è l'estate e questa sua*) e alla condanna di una dimensione purgatoriale tutta interna alla prigionia.<sup>19</sup>

Si diceva, prima, che le scelte stilistiche non sempre riescono a dare conto dell'appropriazione, da parte del soggetto, di una realtà materica e referenziale. Caratteristica che si ripropone anche nell'opposizione fra la galassia semantica dell'astratto e quella del concreto. Nel *Diario* c'è certamente una volontà forte di ancorare la poesia a una situazione determinata, di calarla in un contesto storico. A questo sono funzionali le indicazioni precise di data e luogo in calce a ogni testo, così alcune denominazioni spaziali all'interno delle poesie (*Non sanno d'essere morti* si conclude proprio con un'indicazione toponomastica). Sereni procede allora con una profusione di deittici che servono a sigillare le liriche entro uno spazio di vita vissuta nell'*hic et nunc*, evitando, così, di opacizzare i referenti:

[...] come quaggiù di torretta in torretta [...]

[...] su queste paludi del sonno [...]

[...] specie in quello  
laggiù che gioca all'ala [...]

[...] questa è la musica ora [...]

[...] soffra d'essere qui [...]

[...] quest'allegria che vela la tristezza [...]

Mengaldo<sup>20</sup> nota come anche il riferimento all'oblio (nominato esplicitamente in due testi) non è di tipo ermetico, ma viene concretizzato («compatto il guscio d'oblio») attraverso la rappresentazione di oggetti e situazioni e stati d'animo espressi con similitudini e metafore molto concrete: per esempio lo stato d'animo angoscioso è rappresentato dal materiale e stridente rumore delle persiane che sono mosse dal vento («delle tende che sbattono sui pali») che concretizzano anche il ritmo monotono e ripetitivo della vita nel campo (reso con ancor più forza dalle iterazioni:

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> P. V. Mengaldo, *Note sul Diario di Algeria*, Poetiche, 1 (1999), 3, pp. 365-77.

«è il vento / il vento che fa musiche bizzarre»<sup>21</sup> O ancora: i tentativi di una impossibile fuga dal presente sono rappresentati in azione, in una immagine molto concreta: quella della partita di calcio (che, come si sa, è tema molto caro a Sereni). Da questo punto di vista non senza importanza deve essere stata la lezione di Montale, cui, non a caso, Sereni dedicherà uno scritto, *In margine alle Occasioni*, concentrandosi proprio sull'uso che fa il poeta genovese degli oggetti. Tutto questo mondo rappresentato, però, è subito smorzato da una serie di procedimenti astrattivi che si muovono in direzione opposta, operando principalmente sul piano del sogno/sonno e della memoria.<sup>22</sup> E quindi la concretezza della città evocata subito sfuma in ombre, i prigionieri sono rappresentati con le loro voci e non nella loro carnalità. E sono spesso voci di un altrove irrecuperabile, irraggiungibile, evanescente («Sorrivevo / agli amici, svanivano / essi»). Per Sereni, ha scritto Francesca D'Alessandro, «la miseria e il dolore dell'esclusione si danno, nella deviazione dal suono di una voce umana assente che chiama e interpella, verso la casualità del rumore prodotto da un soggetto umano non presente – assai lontano dall'armonia celestiale».<sup>23</sup>

Nella stessa direzione va la dimensione del sogno che fa apparire larve («Ride una larva chiara») e fantasmi come la giovinezza (come in *Troppo il tempo ha tardato*, in cui il soggetto è paradigmaticamente ridotto a voce, a voce inutile, a *flatus vocis*) o il caduto in Normandia apparso in sogno. Sono insomma, innumerevoli le voci del passato che tornano:

Ahimè, come ritorna  
sulla frondosa a mezzo luglio  
collina d'Algeria  
di te nell'alta erba riversa  
non ingenua la voce  
e nemmeno perversa  
che l'afa lamenta  
e la bocca feroce

Secondo Stefano Giovanardi queste atmosfere incerte e indeterminate e lo sbando esistenziale entro cui l'opera si muove, insieme al crepuscolo, al sogno, al sonno e alla bruma, «si collegano strettamente alla fragilità storica della mitopoiesi individuale e collettiva di una generazione di intellettuali devastata dal fascismo e dalla guerra, della quale Sereni si promuove più o meno consapevolmente a portavoce e testimone».<sup>24</sup> La situazione dell'io è insomma rappresentata come posta in un luogo a metà fra il nostro mondo e un limbo infernale-purgatorio popolato da voci, fantasmi e larve. Anche la geografia africana, indicata precisamente in calce e

<sup>21</sup> Si consideri anche *Non sanno d'essere morti* in cui la condizione di monotonia è esplicitamente tematizzata («ostinati ripetono la vita / si dicono parole di bontà / rileggono nel cielo i vecchi segni. / Corre un girone grigio in Algeria / nello scherno dei mesi») e rafforzata dall'uso di verbi iterativi.

<sup>22</sup> Sul ruolo della memoria nel *Diario* si veda L. Neri, *Le forme del tempo nel Diario di Algeria*, in E. Esposito (a c. di), *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, Milano, Ledizioni, 2014

<sup>23</sup> F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, p. 57.

<sup>24</sup> S. Giovanardi, *Diario d'Algeria*, in A. Asor Rosa (a c. di), *Letteratura italiana. Volume 16. Il secondo Novecento. Le opere 1938-1961*, Einaudi-L'Espresso, Torino-Roma, 2007, p. 529.

in determinati luoghi testuali («Un improvviso vuoto del cuore / tra i giacigli di Sainte-Barbe), viene deformata da alcuni processi astrattivi che da un lato mirano all'indeterminatezza («*quelque part en Algérie*»), dall'altro creano un luogo a metà fra l'infernale e il purgatoriale soprattutto attraverso alcuni richiami intertestuali all'opera di Dante.<sup>25</sup> Esplicito è il richiamo alla *Commedia* nel «girone grigio in Algeria» (la notazione coloristica, per altro, può ricordare le pietre di «color ferrigno» di Malebolge), così come «tra sterpi amari del più amaro filo / di ferro, spina senza rosa...» rimanda agli «aspri sterpi» e agli «stecchi con toscò» di *Inferno XIII*. Alla stessa torsione è sottoposta la dimensione temporale: all'indicazione precisa di data (data che rimanda al tempo vissuto e non al tempo della scrittura reale della lirica) che accompagna ogni componimento, si oppone il tempo ciclico inscenato dai testi, il tempo monotono e ripetitivo del vento, il tempo del ricordo che torna sempre su stesso, il tempo della vita scandito dai rituali quotidiani del prigioniero. Insistenza segnalata anche dall'uso di verbi iterativi («rimanda», «richiami», «rinascono», «ritorna», «ripetono», «riaffiorata»). È un tempo quello del *Diario*, sia storico, da calendario, precisamente individuato e determinabile, sia il tempo dell'assoluta ripetizione, il tempo dell'assenza di tempo, in cui la storia, nel cronotopo della prigionia, è rimasta fuori, messa fra parentesi, confinata nell'extra-testo (anche in senso letterale: è indicata in calce, fuori dallo spazio del componimento poetico), oppure nel sogno: lo sbarco in Normandia può entrare nel tessuto lirico solamente mentre l'io dorme e gli è possibile uscire dai confini del campo dove il tempo può ritrovare, almeno per un momento, una sua concretezza e determinatezza. Altrimenti tutto è sempre uguale a se stesso:

Non sanno d'essere morti  
 i morti come noi,  
 non hanno pace.  
 Ostinati ripetono la vita  
 Si dicono parole di bontà  
 Rileggono nel cielo i vecchi segni.  
 Corre un girone grigio in Algeria  
 Nello scherno dei mesi  
 Ma immoto è il perno a un caldo nome: oran

.....

E ancora in sogno d'una tenda s'agita  
 Il lembo  
 Campo d'un anno fa  
 cui ritorno tentoni  
 [...] e tutto è pronto per l'eternità

.....

---

<sup>25</sup> Per i richiami intertestuali rimandi soprattutto al commento di Luca Lenzini in V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-1981*, Milano, Bur, 1990 e a F. D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2010, la quale nota, per altro, che l'impuntatura ritmica, la serie tenuta su di un basso ostinato di ripetizioni («ma qui nessuno più / a ginocchi soffre / solo la terra soffre / che nessuno più / soffra d'esser qui») riconducono agli artifici stilistici del canto di Pier della Vigna.

Spesso per viottoli tortuosi  
 [...] è appena un sogno:  
 siamo tutti sommessi a ricordarlo

Oltre a una condizione d'esistenza monotona, la ciclicità serve anche a dar conto della situazione da Limbo che l'io lirico sta sperando: «Il limbo cominciava a girare a vuoto», scrive Sereni ne *Gli immediati dintorni*, «da questo cercarsi delle ragioni di vita nella totale sospensione della vita; in questo eterno ripartire da zero per ritrovarsi allo zero a ogni calare del sole». <sup>26</sup> E questo calare del sole è uno dei momenti più tipici del *Diario*, momento di transizione dalla luce al giorno e metafora della vita-non-vita, in quanto né giorno né notte, ma anche delle «due epoche morte dentro noi» che aprono la sezione.

Il contrasto fra luce e ombra attraversa tutta la raccolta e nella parte centrale serve proprio per simbolizzare quella paradossale e contraddittoria situazione esistenziale dell'io che vive sul rovescio dell'esistenza, sospeso fra la vita e la morte, un io che è, ma *non c'è*: esiste, ma non è presente. Un io, in ultima istanza, che anela alla luce, ma è costretto all'ombra:

[...] chi va nella tetra mezzanotte  
 dei fiocchi veloci, chi l'ultimo  
 brindisi manca su nere  
 soglie di vento sinistre  
 d'attesa, chi va...  
 È un'immagine nostra  
 stravolta, non giunta  
 alla luce. [...]

È un soggetto confinato all'ora più scura del giorno, la mezzanotte, la scena è tetra, nera, e la luce è fuori portata: l'immagine del noi non la raggiunge. La luce, quando c'è, è generalmente prerogativa degli altri:

Solo vera è l'estate e questa sua  
 luce che vi livella.  
 E ciascuno si trovi il sempreverde  
 albero, il cono d'ombra,  
 la lustrale acqua beata  
 e il ragnatelo tessuto di noia  
 sugli stagni malvagi  
 resti un sudario d'iridi. Laggiù  
 è la siepe labile, un alone  
 di rossa polvere,  
 ma sepolcrale il canto di una torma  
 tedesca alla forza perduta.

Ora ogni fronda è muta  
 Compatto il guscio d'oblio

---

<sup>26</sup> V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 821. Vale la pena riportare anche il proseguo della citazione: «Ma quante ombre e delirii e aberrazioni consumati in silenzio nel giro delle ore quotidiane: il fantasma della donna senza volto e tutto corpo, l'incubo dell'inversione, certi odii violenti, improvvisi e inspiegabili, di origine fisica, verso i compagni di sventura».



Perfetto il cerchio.

Il testo si apre con un'immagine positiva, quella solare dell'estate, una stagione che sembra avere un senso nel campo di prigionia, l'unica ad avere un contatto con il reale all'interno dell'insensatezza e l'irrealtà del campo. Ma l'io è subito escluso dalla scena, rimane defilato, allontanato dagli altri, quasi in un angolo. La luce estiva è subito messa in crisi da un'accumulazione di immagini negative che si oppongono a quelle positive: il «sempreverde albero», con la sua speranza di vita e di resistenza, è minacciato dal «cono d'ombra»; i benefici propiziatori e sacrali della «lustrale acqua beata» sono contrastati dagli «stagni malvagi», simbolo di corruzione e degradazione, cui si aggiungono due immagini di immobilità e di morte («il ragnatelo tessuto di noia», che unisce l'evento funereo con il tedio, quasi a suggerire una reversibilità di ruoli, e il «sudario»). L'invito iniziale a vivere nel presente estivo è definitivamente ribaltato dall'avversativa, con il «ma» in punta di verso, che sancisce la negatività dell'esperienza, con il richiamo alla morte («sepolcrale il canto») e alla guerra («torma / tedesca»). I tre versi finali, isolati anche graficamente, concludono ribadendo la negazione di ogni possibilità di salvezza riposta nell'estate: «ogni fronda è muta».

L'opposizione dialettica fra luce e ombra rimanda anche al dramma della gioventù (la luce) ormai persa: emblematica, in questo senso, *Troppo il tempo ha tardato*, in cui il soggetto si trova a ricordare «una marea di sole» ormai perso per sempre, relegato in un tempo e un luogo lontani: ora l'io è soltanto «un barlume stento», una flebile fiammella, divenuta orma, per parafrasare Montale, il bagliore di un accendino. La luce non è lontana solamente nel tempo, ma anche nello spazio (e qui si nasconde un'altra contraddizione di questo diario africano così paradossalmente privo di luce). Spesso l'antitesi fra luce e ombra diventa, insomma, contrapposizione spaziale. Si pensi al testo che apre la sezione: si trova in aperta contrapposizione un «lassù», l'Italia, l'Europa, lo spazio in cui si combatte la guerra, si vive la vita, e un quaggiù che segna l'inermità, l'inutilità della prigionia. I due luoghi, oltre a essere connotati geograficamente, rimandano contemporaneamente a una dimensione temporale: sono due epoche morte in quanto il passato, con le sue speranze, è ormai perso per sempre, confinato nell'oblio, e il presente è ugualmente sentito con profonda angoscia in quanto anch'esso segnato dalla dimenticanza, in quanto non significativo.

L'opposizione fra i due deittici, inoltre, non si limita a rimandare alla posizione geografica dell'Africa, a sud dell'Italia, ma è funzionale anche a dare una rappresentazione verticale dello spazio: la prigionia si configura così come un mondo ctonio, un mondo claustrofobico schiacciato dal peso opprimente del senso di colpa e delle occasioni mancate del lassù. Questa configurazione verticale dello spazio è confermata anche dalla poesia *Non sa più nulla, è alto sulle ali*, in cui il caduto in Normandia è appunto connotato con un riferimento all'altezza (metaforica e letterale al tempo stesso per via del trasporto aereo delle salme). Anche in *Rinascono la valentia e la grazia* troviamo lo stesso deittico che confina il giocatore in uno spazio lontano dall'io, laggiù, appunto, spazio di temporanea salvezza precluso al soggetto.

La sezione centrale del *Diario*, dunque, è costruita tutta su un profondo gioco di contraddizioni che prendono, variamente, la forma della negazione, dell'antitesi, dell'ossimoro, della dissonanza. Tale strategia retorica è funzionale a dar conto di una reale contraddizione consustanziale allo statuto dell'io: un dramma interno, una lacerazione del soggetto che si sente come un vivo-morto che vive con angoscioso senso di colpa le contraddizioni della guerra e della storia, percepite però lontane, in filigrana. È una condizione storica ed esistenziale al tempo stesso, condizione di impotenza e di immobilità e l'unica risposta etica che Sereni può trovare in quel momento, giusta la recensione di Montale citata in apertura, è quella della testimonianza, nella forma di un diario di una crisi storica oltre che personale, che segna, diciamo con le parole di Raboni, «la degradazione di questa stessa storia, l'insorgere [...] di una richiesta addirittura spietata (anche se molte volte delusa e senza centro) di chiarezza morale, la scoperta di nuovi sentimenti virili, dal rancore all'umiliazione, in un discorso poetico strutturalmente più complesso i cui corrispondenti estremi di tensione sono l'evocazione bruciante e l'esclusione linguistica del non-presente, l'immagine come recupero e l'immagine come conferma volutamente inerte, come ripetizione».<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> G. Raboni, *Sereni inedito*, in Id., *Poesia degli anni Sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, p. 28.

Agata Irene De Villi

## «La finzione il nulla». Sulla poesia di Luigi Martellini

«La poesia di Luigi Martellini ha una voce che sembra venire da lontano, da eventi già compiuti, da crolli; traumi in qualche modo definitivi, già sofferti. È un dire che affiora da un senso di profondo lutto per il mondo e per se stessi». <sup>1</sup> Sono queste le parole con le quali Giorgio Patrizi, riprendendo alcune riflessioni di Donald Winnicott, apriva la sua introduzione a *La fiaba impossibile*, una delle raccolte più suggestive del poeta marchigiano, la cui multiforme attività di critico letterario si pone accanto e in stretta connessione con l'opera poetica.

Nato a Fermo nel 1942, Luigi Martellini è tra quegli autori che pubblicano negli anni Settanta le loro prime prove, restando poi fedele per circa un quarantennio a un rigore formale e a una istanza ragionativa attraverso cui si inverano le occasioni dalle quali muove la voce poetante. La meticolosa esplorazione del quotidiano, eseguita con una precisione quasi chirurgica, porta in scena un caleidoscopio di eventi e figure solo apparentemente irrelati ma che ben presto rivelano la propria appartenenza a una trama comune costretta a svolgersi ossessivamente attorno alla nota dominante del Nulla, la cui azione centrifuga la parola argina e al contempo restituisce, ricomponendone i frammenti dispersi.

Già a proposito del libro d'esordio, *Quasar*,<sup>2</sup> edito nel 1977 e nel quale confluiscono i primi componimenti risalenti al 1973,<sup>3</sup> Mario Petrucciani, che curò la prefazione al volume, individuava nell'aridità naturale ed esistenziale il fulcro tematico della poesia di Martellini. «Odisseo è sbarcato per l'ultima volta [...]. Ma invece della terra promessa, l'orizzonte che si apre davanti a questi occhi è quello di una inclemente, ostile, enigmatica *waste land*». <sup>4</sup> La visione che, difatti, emerge dalle pagine di *Quasar* è quella di chi «nella solitudine dei sogni» vaga «con l'onestà del mendicante» (p. 26), percorrendo le strade a occhi bassi, senza mai distogliere lo sguardo dalle macerie del moderno. Quella di Martellini è, per così dire, una prospettiva rasoterra, tesa a registrare il ritmo quotidiano di un'esistenza corrosa da un dolore originario, che la parola custodisce e declina in scale molteplici di senso, intessendo una fitta rete di corrispondenze e variazioni. L'ancoraggio ai dati concreti si unisce, tuttavia, a una prospettiva verticale, geologica, nella quale gli eventi minimi sembrano affiorare da una lacuna del tempo, come segni emblematici di una condizione umana chiusa nella «atmosfera immobile della fine» (p. 41).

Gli ultimi alberi  
di un ciclo antichissimo

<sup>1</sup> L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, con uno scritto di G. PATRIZI e una postilla di M. LUZI, Lanciano, Rocco Carabba, 2008, p.5.

<sup>2</sup> L. MARTELLINI, *Quasar*, con una presentazione di M. PETRUCCIANI, Manduria, Lacaita, 1977.

<sup>3</sup> La prima plaquette di liriche pubblicate da Luigi Martellini si intitola *Aerre*, Urbino, Argalia, 1973.

<sup>4</sup> M. PETRUCCIANI, *Introduzione* a MARTELLINI, *Quasar*, cit., p. 5.

respirano l'atmosfera  
 immobile della fine.  
 Dalla memoria si dileguano  
 le parvenze della sorte  
 piene d'eroi smarriti:

potremmo trovare il nostro paese dunque?<sup>5</sup>

Ad animare questa terra di «infiniti sassi»<sup>6</sup> – per riprendere il titolo di una delle raccolte successive di Martellini – sono oggetti e persone provenienti non da un Pantheon di immagini già note, ma da una mitologia personale, privata, che trova la sua scena fondamentale nei luoghi di mare, dove persino i volti sanno di sale. Martellini attinge ai ricordi dell'infanzia, rievocando personaggi come il «nonno pescatore» (p. 32), figura emblematica che ingloba concretezza e verticalità, condensando in sé la prospettiva duplice di una scrittura lirica in bilico tra una istanza realistica e una peculiare cifra simbolica. Si potrebbe dire che in Martellini si combinano, con esiti sempre originali, quelle che Volponi definisce «le due virtù dell'anima dei marchigiani: la prima, metafisica, aperta ai massimi sistemi, alla ricerca dell'assoluto; l'altra minima, cordiale, entro la quale si collocano le opere e le cose, con un sentimento originale di rispetto e di parità».<sup>7</sup> Il nonno pescatore, quasi nume tutelare del mondo poetico dell'autore, eroe «scalzo, sempre scalzo» (p. 32) con la maglia di lana pesante intrisa di un odore salmastro e una casa «piena di corde, di remi, / di reti e di legno» (p. 32), appare come un moderno Odisseo, «antico come il suo tempo / come il mare che lo aspettava / senza dargli mai nulla, / solo salsedine» (p. 33). È quest'uomo «morto di noia» a lasciare in eredità al poeta «una barca» e, quale unico viatico, «una bomba», che si prospetta agli occhi del nuovo viaggiatore quasi come un monito a non abbandonarsi all'*ivresse* di una deriva onirica, a una migrazione estetica illusoria ed arbitraria, rammentando sempre l'ultimo approdo. Il viaggio si lega indissolubilmente alla morte. L'amara consapevolezza della fine nega un *voyage* che non sia quello guidato dalla ragione, fissato nel tempo, da compiersi qui e non altrove, poiché «quando il dolore / – per vedere il mondo – / s'arresta sulla via della pace / mi sento fuori del tempo / e nell'unico volto del male / false apparenze di mille creazioni» (p. 65). La finzione poetica si carica di una forte istanza etico-conoscitiva, comunicando senza remore la miseria creaturale di una vita trascorsa a registrare «le voci del Nulla» (p. 42), a scrivere nel vuoto «l'impetosa solitudine del mondo» (p. 42), nell'attesa di «un evento scaduto» (p. 64). Una parola che voglia restare aderente alla vita non può che produrre montalianamente un «canto spezzato» (p. 65), incompleto, parziale, incapace di dispensare certezze, di offrire, per un eccesso di consapevolezza, un «paese di miraggi» (p. 74). Confinato nel «guscio dell'ignoto», l'uomo può solo scorgere «la verità fuggire dalla terra» (p. 65): e tuttavia l'invito di Martellini è a permanere su questa soglia raziocinante del sapere, aggrappati al tempo e al senso di un dolore fecondo e pronunziabile.

<sup>5</sup> L. MARTELLINI, *Quasar*, cit., p. 41.

<sup>6</sup> L. MARTELLINI, *Infiniti sassi*, con una presentazione di G. CAPRONI, Fermo, Girfalco, 1977.

<sup>7</sup> P. VOLPONI, *Marche*, in *Romanzi e prose*, I, a c. di E. ZINATO, Torino, Einaudi, 2002, p. 1060.

L'evasione da se stessi, dalla consapevolezza del limite, è, d'altronde, impossibile, come testimoniano le liriche di *Infiniti sassi*,<sup>8</sup> terza raccolta del Martellini, pubblicata nel '77. L'opera è il frutto di un viaggio in Puglia, «in una realtà, o assoluta oggettività geografica», in cui il poeta – come notava Giorgio Caproni nella sua acuta presentazione – «s'è illuso di evadere e da lui invece assoggettata (è la parola giusta) al proprio io. [...] Un io offeso che si ritrova in un paesaggio offeso».<sup>9</sup>

È la fisicità stessa di una terra di «infiniti sassi» a condurre il poeta nelle gallerie dell'anima, spezzando sul nascere qualsiasi tentativo di fuga. Caproni accosta i segni lirici di *Infiniti sassi* alle metafore esistenziali che Machado aveva tratto dai *campos de Castilla*, investendo quella natura di un'umanità che sarebbe rimasta altrimenti inespressa. La Puglia disegnata da Martellini si impone nei suoi tratti netti ed essenziali come luogo di certificazione del vuoto, come cifra di «un destino» ineludibile «assorbito nella roccia» (p. 5). La pena attuale e privata di chi scrive si rivela essere il sedimento di una storia collettiva che si ripete, di una condizione di prigionia metafisica, nella quale gli individui, disseccati in «maschere» di terracotta, «sperano il viaggio dei vivi» (p. 5). La raffigurazione del paesaggio, di «paesi di pietra», è il frutto di un'autentica appropriazione sentimentale, la quale non determina, tuttavia, una diminuzione della carica di realtà insita nella poesia di Martellini. Potremmo dire che il soggetto lirico aderisce spontaneamente al paesaggio, poiché esso si offre, già nella sua oggettività, come terra dell'anima, quale scena connaturale a un io anch'esso pietrificato. In questo senso la Puglia che emerge dalle liriche di *Infiniti sassi* è insieme oggettiva e soggettiva, è terra di «conchiglie e naufragi» (VII). La rappresentazione di «paesi[...] sospesi sulle gravine» dove il «profumo di fieno / e di gelsomini si mescola alla polvere dei passi» e all'«odore degli anticrittogamici» (p. 1) non si attesta quale piatta mimesi realistica, ma si pone, piuttosto, come termine di un percorso allegorico che trova il suo fulcro semantico nella partecipazione a una sorte comune, nella passione del Nulla che unisce tutti gli uomini. Già a questa altezza risulta chiaro come la morte, la sofferenza del limite, costituisca la matrice genetica di una poesia disperatamente sincronica, in cui il non-essere dispiega tutta la sua gamma di interrogativi. Scrittura e morte compongono, blanchotianamente, un binomio di portata decisiva nella poesia di Martellini il quale, in una breve prosa, intitolata *Ri-scritture*, a cui sembra affidare la sua ragione poetica, significativamente dichiara: «Sono giunto al kafkiano cerchio: *Scrivere per morire e Morire per poter scrivere*, cerchio che conclude geometricamente la mia parola-esperienza, perché lo spazio della *morte* è lo stesso *spazio* della *parola* (parola-morte), nel tentativo (non so fino a che punto riuscito) di rendere la morte “meno amara” o “meno ingloriosa” o “forse meno probabile” per usare la definizione di Proust. O ultima certezza del Nulla?».<sup>10</sup> La morte incarna l'invincibile nemico da sorvegliare, ma essa è al contempo condizione stessa dell'autenticità dell'esistenza e della parola poetica, il suo limite e la sua infinita possibilità.

<sup>8</sup> L. . MARTELLINI, *Infiniti sassi*, cit.

<sup>9</sup> G. CAPRONI, *Presentazione* a L. MARTELLINI, *Infiniti sassi*, cit., p. I.

<sup>10</sup> L. MARTELLINI, *Selected poems 1964-1987*, trad. di S. DE ANGELIS, con una introd. di V. DE CAPRIO, New York, Stony Brook, Gradiva Publications, 2006, pp. XXI-XXII.

Il tema ritorna prepotentemente anche in *Mistificato enigma*,<sup>11</sup> raccolta pubblicata nell'82, caricandosi di una tormentata connotazione meditativa, che ne fa il centro di un dramma gnoseologico, oltre che esistenziale. Svuotata di ogni possibile trascendenza, la morte immane come un cancro interno al pensiero, quale figura della morte del senso. Essa costituisce l'evento preliminare non interrogabile che condanna il poeta ad aggirarsi «nel labirinto delle intuizioni» (p. 50) come un automa, nel vano tentativo di «decifra[re] una muta esistenza» (p. 57): «L'esercizio – già di per sé aggrovigliato – / non svela l'incognita dell'inizio» (p. 13).

Affermare l'immanenza della morte significa rispettarne la trascendenza, accettare la propria esclusione, restare fedeli a una certezza incomprensibile. La parola, allora, costretta a misurarsi costantemente con «un vuoto ineffabile» (p. 40), finisce per arricchirsi di un valore terminale, di una pienezza che trae alimento dal suo essere irrimediabilmente altra, residuale, inafferrabile nel mistero cui essa rinvia:

«l'indicibile senso di vacuo / spingeva a una a una verso lo sfaldamento / le innumerevoli immagini del tempo infedele» (p. 55). E tuttavia la coscienza del Nulla non genera rassegnazione, ma induce, piuttosto, l'«irriducibile ostinazione» (p. 46) della resistenza, giacché la condanna a farla finita si tramuta nella condanna a difendersi fino alla fine: «il patto era ancora quello di una sopravvivenza / perpetua dall'ignoto» (p. 46).

L'angoscia però non trasforma la morte  
 il patto era ancora quello di una sopravvivenza  
 perpetua dall'ignoto.  
 Un tempo muto soltanto  
 disfiava i suoi sentimenti  
 un tempo che fuggiva anche  
 l'ultimo mistificato enigma.  
 Dal fondo di qualche luogo  
 lo spietato riporto di cumuli d'antico  
 ricordava l'irriducibile ostinazione  
 delle nostre chimere  
 e tutto restava nell'argine.<sup>12</sup>

Come sottolinea Mario Luzi in una lettera a Martellini posta in apertura all'opera, «il desiderio di spazio e la compressione dello spazio, l'avventura (soprattutto marina) evocata e immaginata contro la monotona consumazione del tempo a ripetizione dei segni, [...] si battono senza clamore ma tenacemente: esplicitamente, visualmente anche dentro la filigrana dell'espressione, nei trapassi del ritmo della metrica»<sup>13</sup>. Il poeta non si sazia di disperazione, né compie il salto verso un'illusoria idea di salvezza. L'assenza di speranza non si dà mai qui come qualcosa di già dato, essa si presenta piuttosto come un processo in atto, di cui bisogna realizzare la massima consapevolezza.

<sup>11</sup> L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, con una lettera di M. LUZI, Caltanissetta, Sciascia, 1982.

<sup>12</sup> Ivi, p. 46.

<sup>13</sup> M. LUZI, *Introduzione a Mistificato enigma*, cit., p. 10.

Incuranti del caos le divinità  
 fra molteplici incarnazioni  
 esorcizzano il sangue non versato.  
 [...]  
 Sono notti infinite quelle di paura

notti di riti espiatori di travestimenti  
 quando veniamo sconfitti dall'inganno  
 di chi ci ha creato e si pensa di lui  
 che abbia potuto tradirci.  
 Cercherò di non morire  
 dunque.<sup>14</sup>

Alla riflessione sulla latitanza della divinità, incurante del caos in cui è costretto l'essere umano, si unisce un'aspra condanna dei simulacri costruiti dagli uomini a loro consolazione: «non certo l'errore di un mondo trascritto nelle sfere / illusorie delle nostre divinità potrà restituirci la gioia» (p. 13). «Nel tempo perduto delle favole e delle fobie» (p. 67) la coscienza non cerca l'incoscienza quale via d'uscita. La fascinazione dell'Uno non prevale sulla ragione. La «nostalgia» resta «confinata» (p. 19) a terra, mentre «l'immortalità e la rinascita / dopo la vecchiezza» svaniscono «fra gli spiragli della fine» (p. 37). E tuttavia se l'«angoscia [...] non trasforma la morte» (p. 46) in transito verso l'eternità, il poeta non accetta nemmeno l'immobilismo a cui «l'angoscia dell'infinito represso»<sup>15</sup> condanna. Egli prosegue il suo peregrinare in compagnia della morte, esponendosi ad essa, includendola come versante non comprensibile della vita, e, dunque, come insostituibile occasione per comprenderla. Il grado minimo di vitalità cui si abbarbica questa poesia di resistenza si coniuga sempre con una forte esigenza etico-conoscitiva, con una cognizione nel e del dolore. In «una condizione d'assenza disperata» (p. 49), Martellini fa appello, ancora una volta, al rigore della ragione, perché possa essere presente all'assenza del senso. Se nel reale permane una specie di nucleo irriducibile, allora l'errore, la migrazione infinita, si costituiranno come l'unica possibilità di salvezza. La pena di chi non ignora la morte resta immedicabile, ma se non altro – chiosa Mario Luzi nella sua introduzione all'opera – «si ha [...] il conforto che l'enigma non sia mistificato e non sia l'ultimo ma sia perenne».<sup>16</sup>

Fra solitudine e dominio dell'incomprensibile, la scrittura si fa spazio in cui interiorità ed esteriorità convergono, testimonianza di un «singolare destino quello di sapersi vicini / nell'ansia di vuote configurazioni / tra progetti di solitudine / assenze» (p.47). «Non c'è più storia da narrare»? si chiede l'autore, «oppure questi momenti in cui si cristallizzano / le molecole del passato costituiscono il filo / conduttore di uno spazio d'esistenza sopravvissuto / alle controversie perdute e rinnovate?» (p. 55) La risposta a questa domanda emerge dal lavoro di scavo operato da Martellini nel tentativo di rintracciare, nell'intrico delle vicende umane, un filo comune, l'asse che unisce attorno al perno dell'indecifrabilità e dell'assenza, una trama esistenziale

<sup>14</sup> L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, cit., p. 54.

<sup>15</sup> M. LUZI, *Introduzione a Mistificato enigma*, cit., p. 10.

<sup>16</sup> *Ibid.*

collettiva. Ne conseguono dati di un realismo lancinante che, alternantisi a momenti di intima astrazione, costituiscono la cifra peculiare di queste liriche. Si pensi, solo per fare un esempio, alla miseria creaturale cui rimanda la quotidianità meccanica de «gli uomini del siderurgico» (p. 61), bloccati nella iterazione di gesti automatici, ridotti a pura «materia inerte», o alla gran copia di dettagli che concorrono a offrire una rappresentazione spietatamente materialistica della morte, colta come evento ultimo di una vita ridotta ad «un grumo gelatinoso di sangue».

Dalla notte senza inni apparivano fantasmi  
ai crocicchi delle strade polverose. L'eterno  
ricominciare conduceva a compimento l'ultimo  
disinganno. Moriva solo – nel punto estremo  
del futuro – un grumo gelatinoso di sangue  
un progetto di milioni di aggregati in una  
formula chimica.<sup>17</sup>

Martellini si muove in ambiti di concreta umanità, tratteggiando, con tono pacato e raziocinante, scene di vita quotidiana, che alimentano lo squarcio epico-lirico di una poesia perennemente in bilico tra io e mondo, tra un dove e un inaccessibile altrove, tra una città reale e una città mitica, come quella che emerge dalle pagine di *Poseidonis*,<sup>18</sup> dedalo di «ragnatele d'acqua» e «liquidi labirinti» (I), entro i quali è impossibile scorgere un salvifico porto sepolto. Qui il doppio movimento di immersione ed emersione – come osserva Emerico Giachery nella sua introduzione all'opera – arricchisce l'esperienza personale del poeta di molteplici suggestioni mitopoietiche: «La città molteplice, arcana e vescicolare, con cui sembra identificarsi la stessa condizione di poesia, è, per cominciare, sentita come sommersa».<sup>19</sup>

Scivolavano nei misteri  
della sommersa città  
(minacciata dalle sesse)  
a disseppellire – dal tempo muto  
dell'aria – figure simboliche  
memorie d'ombre.  
Dietro il sipario di sospiri  
(tra presenze di opàle e fantasie  
inviolabili di guerre lontane)  
movimenti di scena e costumi di morte.<sup>20</sup>

Il mare stesso, d'altronde – motivo ricorrente della poesia di Martellini –, è il mare delle Marche, ma vale anche come simbolo della precarietà del moderno, di uno spazio immenso dai confini indiscernibili. Lungi dall'offrire l'illusione di una immersione panica nel ritmo incessante e sempre rinnovantesi delle onde, esso si pone come figura emblematica di un'esistenza tesa sull'abisso del Nulla.

<sup>17</sup> L. MARTELLINI, *Mistificato enigma*, cit., p. 63.

<sup>18</sup> L. MARTELLINI, *Poseidonis*, con una nota critica di E. GIACHERY, Fermo, Girfalco, 1986.

<sup>19</sup> E. GIACHERY, *Nota critica a L. MARTELLINI, Poseidonis*, cit., p. I.

<sup>20</sup> L. MARTELLINI, *Poseidonis*, cit., p. 2.



Significativa, in proposito, è l'epigrafe leopardiana con cui si apre *Eidola*:<sup>21</sup> «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza, che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte». Resta centrale, anche in questa raccolta di Martellini edita nell'87, la riflessione sul non-essere che minaccia la vita e la conoscenza, costrette a muoversi in una giostra di presenze e assenze, in cui «l'apparizione» – come si legge nella nota all'opera tratta da Jean-Pierre Vernant – «fa posto a un “sembrare”, a una *apparenza*»<sup>22</sup>. «La verità» ancora una volta resta «in mano / ad un vecchio Nume / che dallo spazio ghignava / sull'affaticarsi dell'esistenza» (p. 51), mentre il poeta – il cui compito, come notava Carlo Bo, «è non nascondersi, non prendere delle maschere»<sup>23</sup> – potrà solo offrire «scaglie di mare» (p. 50), frammenti di Nulla, giacché il suo canto, come il volo del gabbiano, è «impiccato ad un capestro invisibile» (p. 53) e al contempo «sostenuto da un vuoto d'aria» (p. 55). In questo scenario dominato da un Dio-buffone, il tempo umano, l'idea lineare-progressiva di un divenire senza approdo salvifico, è destinato a scontrarsi col tempo ciclico di una natura leopardianamente muta e indifferente alle vicende umane. Se la terra permane nel suo ripetersi, l'uomo appartiene, invece, ad «un giorno caduto dal tempo / sfuggito all'eternità» (p. 27).

Ritrovarsi a pensare  
 – dietro il filo sottilissimo  
 di una sensazione di paura –  
 in un giorno caduto dal tempo  
 sfuggito all'eternità  
 ripetentesi così nell'immutabilità  
 delle prospettive ambientali  
 di squarci panoramici.  
 Celati in petto i sospiri  
 comprimevano il cuore  
 sentivo le labbra serrate asciutte  
 forse non avrei detto una parola  
 e la sera mi avrebbe colto muto.<sup>24</sup>

Confinata in un divenire che non conosce la ripetizione della rinascita, la vita umana si riduce alla stinta anonimata di una «comparsa» (p. 52), a un'orma cancellata dalle onde del «nulla infinito del mare» (p. 45): ma in questa esistenza avviluppata dalla noia, pure permangono segnali di resistenza. Allorché, difatti, lo sguardo del poeta si allontana dall'angustia del proprio dolore, sul «deserto del nomade» compaiono «macchie – a perdita d'occhio – / di gialle ginestre leopardiane» (p. 54).

Ad un bivio rinunciammo a vedere  
 la spiaggia di sassi neri  
 ma dal mare scomparso si apriva

<sup>21</sup> L. MARTELLINI, *Eidola*, con una prefazione di C. BO e una nota di J.P. VERNANT, Milano, Marzorati, 1987.

<sup>22</sup> J.P. VERNANT, *Nota a MARTELLINI, Eidola*, cit., p. 84.

<sup>23</sup> C. BO, *Introduzione a Eidola*, cit., p. 8.

<sup>24</sup> L. MARTELLINI, *Eidola*, cit., p. 27.

– coi suoi mutamenti –  
 il deserto del nomade  
 davanti al mio enigma  
 fra macchie – a perdita d’occhio –  
 di gialle ginestre leopardiane.<sup>25</sup>

La riflessione sulla morte non si consuma nello spazio chiuso dell’io, ma apre ai territori dell’altro. Il vuoto, allora, vibra di una pena solidale, che allevia la solitudine impietosa di un’esistenza «circondata da un mutismo vecchio quanto l’universo» (p. 36).

Da questo senso penoso di assenza muovono anche le liriche de *La fiaba impossibile*,<sup>26</sup> raccolta edita nel 2008, il cui titolo testimonia il rigore di una scrittura fedele a una verità da declinare senza infingimenti. Confinata in questo stato di impossibilità della fiaba, irrimediabilmente sottomessa al «metodico gioco del caso» (p. 69), la parola assume un tono perentorio, assoluto, nell’offerta antiretorica di una verità banale, quanto primaria e inscalfibile. L’agonia, tuttavia, è ormai esaurita. La partita della caducità e della morte pare come essersi conclusa, mentre «l’attenzione residua», per usare le parole di Mario Luzi, «è concentrata sulle ceneri del dopo».<sup>27</sup> Le liriche de *La fiaba impossibile*, come osserva Giorgio Patrizi nella sua introduzione al volume, non alludono all’angoscia per un crollo imminente, ma a un dramma compiutosi da sempre, a una caduta originaria che ha fatto dell’uomo un condannato a morte, destinato a confrontarsi con un enigma irrisolvibile, ad aggirarsi fra «le immagini del Nulla» (p. 69), fra «inesplicabili misteri» (p. 54) e «indecifrabili simboli» (p. 60). La disposizione fondamentale del soggetto è, in sostanza, quella di chi, sopravvissuto, deve «giustificare il trovarsi» (p. 19). Nella sua penultima raccolta Martellini guarda alle cose «attraverso il vetro del tempo che sta ormai volgendo al termine» (p. 70) e tutto gli appare statico. Oggetti e persone risultano come bloccati in una posa iconica. Il trascorrere lento del tempo scandisce tachicardicamente l’identità perenne della situazione umana, fissata per sempre in una smorfia di dolore muto, in una tristezza algida, «color neve» (p. 20). I versi de *La fiaba impossibile*, piuttosto che dalla misteriosa radiosorgente del *Quasar*, sembrano provenire da una metafisica «sala d’attesa» – sintagma che dà il titolo a una delle liriche più suggestive della raccolta –, dove la vita si consuma nella passione statica dell’esserci, in una «indolenza [...] alle taumaturgiche rivelazioni», fra uomini che condividono «confidenziali malattie», ognuno «in attesa del suo turno» (p. 19). L’attesa – motivo centrale di queste liriche – dice un tempo *altro* dalla vita, «un tempo in sospensione» (p. 40), un persistere, e non un movimento che si proietta verso uno scopo da raggiungere, piuttosto un moto che tende al niente, «uno scorrere senza punto estremo» (p. 34); «la greve noia dell’inutile attendere» (p. 18).

*Sala d’attesa*  
 [...]

<sup>25</sup> Ivi, p. 54.

<sup>26</sup> L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit.

<sup>27</sup> M. LUZI, *Postilla a La fiaba impossibile*, cit., p. 75.

Sconosciute facce in lettura  
 di consuete riviste scadute  
 orecchiavano al vociferare  
 interno a distinguere  
 confidenziali malattie.

Provar a scrivere  
 per mettere in fuga le idee  
 e giustificare il trovarsi  
 in quel tacere rotto  
 dalla fiamma a gas  
 di una caldaia murale  
 probabilmente mal funzionante  
 Un'indolenza anche alle  
 taumaturgiche rivelazioni  
 che l'anziana signora afflitta  
 da dolori articolari  
 illustrava ad alta voce  
 in attesa del suo turno.

(Si potrebbe anche morire)<sup>28</sup>

In questa condizione di asfissia interiore, dove i ricordi si scolorano, spegnendosi in cenere, e il domani precipita, «ricacciato nel nulla delle incertezze e dei rimorsi ormai dimenticati» (p. 20), la voce lirica si attesta come un tentativo di giustificare un'esistenza che trova la sua unica ragione d'essere nella mera datità del contingente. «L'equorea età» (p. 54) è ormai trascorsa, e con essa ogni stupore. Le chimere giacciono mute, inafferrabili come gli anni finiti, anche «il mare verdegrigio», che faceva da sfondo alle peripezie odisseeiche, viene ora «riassorbito / da un cielo d'amianto / in un unico smorto colore» (p. 38). Il viaggiatore, «l'uomo marino» (p. 18), ha adesso il volto del reduce sconfitto, «raggrinzito» è «anche il pensiero senza più gioie o desideri» (p. 65). Lo stesso spazio che il cammino del nomade aveva attraversato si comprime, lasciando il posto ad ambienti chiusi, letargici, in cui si respira una «sensazione di claustrofobia» (p. 21). Il poeta appare confinato dietro un «abbaino», escluso dalla vita, costretto in un «rettangolo di cielo» (p. 22) «a recitare il personaggio dell'insensibile cuore» (p. 52), a inseguire con lo sguardo «dolcezze inattuabili» (p. 22). La luce, seppure intermittente, della vita cede il passo ai «movimenti di buio» della sua negazione. E però, anche in questi ambienti oscuri, «qualche scintillio [...] a stento penetra» (p. 33). Seppur rastremata in una situazione di crepuscolo interiore, la vita non cessa mai del tutto di far giungere la sua eco, «il fuoco non trova modo di estinguersi» (p. 54). «Nell'estrema staticità dell'attesa» (p. 52) sopravvivono «brandelli di un pulsare residuo» (p. 64). Lo stesso dolore, la paura si impongono come resistenti segnali di vita alle insidie della morte che immane col suo vuoto. Martellini non trova nell'indifferenza, nell'atonìa emotiva, rifugio o schermo al dolore del tempo. La sua è una «dolorosa tranquillità» (p. 55), che testimonia un'accettazione lucida, e però innervata di un vibrante *amor vitae*. L'attesa della fine cede, allora, il passo alla ricerca affannosa di una traccia remota di vita, che

<sup>28</sup> L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit., p. 19.

possa restituire un senso al mero trascorrere dei giorni. La consapevolezza della precarietà dell'esistenza e del nulla che l'opprime non si stempera in una grigia litania nichilistica: non a caso, nella lirica di chiusura della raccolta, compare sullo scoglio – per un riflesso montaliano qui convocato a riaffermare una poetica – un'agave, simbolo di chi, «nello sgomento che tutto possa concludersi» (p. 70), si ostina a cercare, fra la polvere, una «difesa alla precarietà dei giorni» (p. 70). All'appello di resistenza, con cui si chiude *La fiaba impossibile*, risponde anche l'ultima raccolta di Martellini, *La finzione il nulla*, edita nel 2013. Il poeta riprende con pacata ostinazione la sua partita a scacchi con la morte e lo fa utilizzando l'arma di cui dispone, quella della finzione appunto, laddove il termine – significativamente collegato per asindeto – va inteso come un foggiare, un dare forma, cioè senso, al nulla, giacché dire la vita entro il recinto della morte equivale a carpirne il segreto, l'«inflexibile regola» (p. 71) che la domina e la sostanzia, rinnovandola. In questo senso la finzione che muove il canto rivela la sua natura tragica, non solo in quanto espressione della coscienza dolorosa della morte, ma anche e soprattutto quale suo termine oppositivo, capace di contrastarne l'attacco, portando al massimo la tensione dell'antinomicità. Il che non deve, tuttavia, far pensare a un conflitto giocato sull'aggressione e sull'assalto, semmai a una resistenza alle «immagini consuete della morte / infinite» (p. 51), «una resistenza» – come osserva Giancarlo Quiriconi nella *Premessa* all'opera – «tanto più implicita e denegata quanto più attiva al fondo dell'istanza poetica» (p. 7). Se quella contro il nulla è una sfida a cui il soggetto è addestrato da sempre, un'ossessione che si fa racconto, potremmo dire, anche la parola, temprata nell'officina di un dolore originario, non si lascia divorare dalla «primordiale rete della paura» (p. 52), ma conserva una sua compostezza meditativa, una grazia naturale che la preserva da contrasti e sussulti espressionistici, rendendo leggeri anche i dettagli di un reale talvolta grave e inerte. Lungi dal cedere alle seduzioni del nichilismo passivo, alle lusinghe dell'inedia e della noia, essa trasmuta le cose in fotogrammi tanto più vividi in quanto sottratti all'«inestricabile ingorgo del tempo» (p. 16), al suo inesorabile processo corrosivo che incide volti e figure, disseccandoli.

Immerso in un panorama «di scheletriche composizioni / che falcia[no] l'aria», l'io lirico si muove come un segugio, inseguendo con lucida ostinazione lo «[...] sconosciuto / disegno tessuto col filo di morte» (p. 19), ed è in quest'ultimo atto di investigazione che il nulla rivela un volto nuovo e inaspettato. Giunto alla fine del suo cammino, il viandante guarda al caso non più come a un vuoto desolante e puramente negativo, scorgendovi piuttosto lo spazio incommensurabile della possibilità, il regno di infiniti «accadimenti» (p. 11) e «percorsi» (p. 53), di infinite «occasioni» (p. 45) di vita e di scrittura. L'esistenza manifesta la sua natura ludica, mostrandosi come un puro evenire, teatro di un'azione infondata chiaramente leggibile nei tarocchi del «Matto», della «Ruota» e del «Bagatto», che il poeta convoca sulla scena insieme alla «Morte» quali icone di «una realtà irrazionale» (p. 71), di un movimento circolare senza inizio e senza provvidenzialità alcuna.

1.

Dai molti significanti degli Arcani  
da combinare ricercavo una risposta  
alla domanda di cosa accadrà  
domani nelle possibili associazioni.  
Ma le sempre nuove interpretazioni  
dei raffinati disegni dorati  
confondevano il discorso compiuto.

[...]

6.

«Anche i ritratti richiamati dalle figure  
universali e minori (che l'innocenza  
e la follia del Matto concedevano  
alla fortuna e al caso della Ruota)  
si fermavano sulla soglia a me nota della Morte:  
trasformazione improvvisa del termine  
irreversibile di un'inflexibile regola.<sup>29</sup>

La disposizione dell'io alle prese con la dimensione aleatoria dell'esistere, col «gioco dei significati infiniti» (p. 70), se da un lato appare come «mura[a] nel meccanismo di un rifiuto» (p. 37), tutta chiusa nella «nostalgia di un momento divino» (p. 16), di un asilo di pace, di un porto salvifico, talvolta, al contrario, cede il passo a una sottile attrazione per l'imprevedibile. Alla disperata ricerca di un «angelo biondo» che possa «fa[r] da guida al tempo avvenire» (p. 66) subentra, allora, un'autentica esposizione al divenire, un'attitudine ludica che spinge il soggetto a ricercare la dimensione della precarietà e del rischio, non più giocattolo del tempo ma suo caduco compagno di gioco.

Fermare un attimo il tempo  
nel principesco giardino  
per riprendere l'ignoto viaggio  
... e ancora smarrirsi.<sup>30</sup>

In questo senso il viaggio, l'andare nomadico, inteso come movimento verso l'alterità, verso il mistero, trova numerosi punti di contatto con la prospettiva ludica, in quanto entrambi vettori di una visione antimetafisica del reale, capace di abitarlo nella sua innocente casualità, non pregiudicata da nessuna anticipazione di senso, dove è l'accadimento stesso, l'evento non inscritto in una prospettiva finalistica, a porgere un senso provvisorio e perituro.

Arrivammo per caso - nell'incerto  
viaggio – dentro una geometria  
di guerra sospinti dal vento  
di un freddo sole di primavera  
viandanti del tempo.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> L. MARTELLINI, *La finzione e il nulla*, Carabba, Lanciano, 2013. p. 71.

<sup>30</sup> Ivi, p. 77.

<sup>31</sup> Ivi, p. 41.

La tragica ambivalenza che muove la voce lirica, altalenante tra una dolorosa consapevolezza del limite e una serena accettazione della infondatezza della vita, in quanto gioco scevro da qualsiasi imputabilità morale, è d'altronde inscritta rispettivamente nel passo dell'*Ecclesiaste* – «... dove è molta sapienza più grande si fa il tormento più cresce il sapere più aumenta il dolore» (p. 9)–, posto in esergo alla raccolta, e in quello nietzschiano aprente la seconda sezione, tratto dal poema *Da alti monti* che il filosofo tedesco colloca in appendice a *Al di là del Bene e del Male*: «Se giovane fosti una volta, ora – migliore è la tua giovinezza! / Quel che sempre ci unì, il vincolo di una sola speranza – / Chi legge ancora i segni, / Trascolorati, che un tempo vi scrisse l'amore?» (p. 23). Si potrebbe dire che, se la coscienza della solitudine ontologica, dell'«infermità mortale» (p. 14) propria della vita umana, riempie di un amaro disincanto la richiesta di soccorso dell'io, svuotandola da ogni aspettativa messianica, tuttavia, essa rappresenta la *conditio sine qua non* che consente l'accesso a una nuova visione del reale, a una inedita giovinezza del pensiero, la quale non si configura come un'illusoria regressione nello spazio acronico di un Eden originario del senso. Per Martellini la fanciullezza coincide nietzschianamente con l'accettazione della propria orfanità. Essa procede dal superamento della Giovinezza, ovvero dall'oltrepassamento della nostalgica illusione di un'esistenza fondata. Nel suo «viaggio verso il nulla» (p. 52) il viandante, questo «Lazzaro dalla storia misteriosa» (p. 60), non cerca un rifugio dal tempo, ma rappresenta chi, redento dall'ascesi, dall'«errore di un mondo trascritto nelle sfere / illusorie delle nostre divinità» – per riprendere qui alcuni versi tratti da *Mistificato enigma*, – abita volontariamente la dimensione del tempo, di un tempo senza Dio, che si offre come puro accadere. Come nel passo nietzschiano «la redenzione dal divenire non avviene [...] ex-staticamente, negandolo o togliendolo, ma riconoscendolo secondo l'occhio solare dell'attimo»,<sup>32</sup> quale eterno rinnovamento. Non a caso la lirica posta in chiusura alla raccolta – in cui torna l'immagine della morte come un *refrain* che scandisce la struttura perfettamente circolare di una poesia tragicamente sincronica – chiama in causa il simbolismo dell'onda, figura del mutamento cosmico incessante e sempre rinnovantesi, non conoscente né origine né meta, dove la profondità non è altro che una piega della superficie. Il nomade, giunto alla fine del suo peregrinare, non si lascia divorare dall'orrore della morte, ma le va incontro come un eroe tragico che insegue la propria intima necessità, e nel dolore privo di scopo ultimo riconosce la promessa stessa del rinascere delle cose, dell'eterno ritorno dell'onda. La vita, che «improvvisa incresp[a]» il «mare» del divenire, è destinata come una «bianca cresta» (p. 79) a perdersi «nel risucchio a spirale dell'acqua verso il fondo» (*ib.*), ad annullarsi nel tutto del tempo da cui le cose provengono e in cui precipitano dissolte, ma è destinata anche a ritornare incessantemente, ed è nell'ampiezza cosmica di questo sguardo marino che la «finzione» poetica si qualifica non come mera declinazione del «nulla» ma come suo oltrepassamento. La parola di Martellini dice il dolore nella forma del tragico, connotandosi di un

<sup>32</sup> M. CACCIARI, *Concetti e simboli dell'eterno ritorno*, in Id., *Crucialità del tempo, Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*, Liguori, Napoli, 1980, p. 84.

irriducibile dissidio, in cui i termini opposti della vita e della morte, del tempo e dell'eterno, non sono concepibili fuori dal contrasto che li lega e li fa essere. Radicandosi senza illusioni né arrendevolezza in una condizione di disincanto, nel tempo della «fiaba impossibile»<sup>33</sup>, essa si fa luogo in cui la potenza antinomica trova espressione, revocando qualsiasi possibilità di redenzione sintetica, ma al contempo dando voce a quella ambivalenza che è nel cuore stesso delle cose, nel tentativo – come scrive Blanchot – «di salvare l'ambiguità senza interrompere il moto e senza riposarci, affinché ciò che è del tutto privo di senso estremo continui ad apparirci pieno di senso, e siano così rispettati i segni discordi dell'esistenza umana».<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> L. MARTELLINI, *La fiaba impossibile*, cit.

<sup>34</sup> M. BLANCHOT, *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 118.

Antonio Di Grado

A cent'anni dalla rivoluzione russa:  
il Trockij «come me» di Curzio Malaparte

in memoria di Gastone Manacorda,  
delle sue mirabili lezioni  
sulla rivoluzione bolscevica

«Signori,

Questa sera mi sforzerò di dimostrarvi che la borghesia è immortale. La più crudele di tutte le rivoluzioni, la rivoluzione bolscevica, non è stata in grado di annientarla. E non basta: questa crudele rivoluzione bolscevica ha creato il proprio borghese. [...]

Dopo il terrore rosso, esaltante, sanguinoso della rivoluzione attiva venne in Russia il terrore ottuso, silenzioso, nero della burocrazia, il terrore della penna e del calamaio. [...]

Questa teoria che dovrebbe liberare il proletariato, che ha come scopo la creazione dello Stato e dell'umanità senza classi, questa teoria, là dove viene applicata per la prima volta, fa di tutti gli uomini dei piccolo-borghesi. E, per colmo di sfortuna, le sue prime prove le fa proprio in Russia, dove i piccolo-borghesi non sono mai esistiti. [...] Anzi, sembra quasi che la civiltà borghese europea abbia affidato al marxismo il compito di farle da battistrada in Russia».

Con queste parole ironicamente rassicuranti Joseph Roth, al ritorno dalla Russia sovietica, iniziava nel gennaio 1926 una sua conferenza a Francoforte dinanzi a un timoroso pubblico borghese. Era, il suo, uno dei primi fra i tanti *retour de l'URSS* di intellettuali europei delusi dal «dio che è fallito» (*The God that failed*), da André Gide a Ignazio Silone. Da quegli sconfortati *reportage* e da quella delusione epocale sarebbe germogliata nel ventennio tra le due guerre una fioritura di grandi romanzi, da *Buio a mezzogiorno* di Koestler a *Le finestre di fronte* di Simenon, da *La condizione umana* di Malraux (pur ambientato in Cina) a *La fattoria degli animali* di Orwell, fino a quel nostro capolavoro ingiustamente trascurato che è *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro.

Nel romanzo di Alvaro, che è del 1938, la storia di Dale che, disgustato dal vecchio mondo, ritorna al suo paese diventato simil-comunista, è quella della sua caduta nella spirale che congiunge senso di colpa e bisogno di confessione e di espiatione; è la storia del suo bisogno di insospettabilità che induce comportamenti da colpevole, della sua impossibile storia d'amore con Barbara che non potrà che denunciarlo, del suo rapporto con un Potere kafkiano occulto e capillare e con un Inquisitore che è un replicante di quello dei *Fratelli Karamazov* (con le sue sinistre teorie giustizialiste, poi ereditate dal procuratore Riches del *Contesto* di Sciascia), infine del delitto inevitabile, della fuga, della prigionia.



Memorabile, quel romanzo di Alvaro. E tra i pochi veramente europei, cioè all'altezza delle crisi epocali e dei conseguenti interrogativi, che la nostra avara letteratura possa vantare. E non solo la nostra: l'osannato *1984* è ben poca e schematica cosa al cospetto della rappresentazione, offertaci dallo scrittore calabrese di pronunzia mitteleuropea, dell'introiezione del tradimento, arma delle dittature e fondamento delle ideologie. Ma altrettanto memorabile è il romanzo che lo stesso Joseph Roth dedicò ai «dieci giorni che sconvolsero il mondo», o meglio alla loro preparazione e al loro esito. È un romanzo, come gli altri suoi capolavori, straripante di bellezza ferita e votata alla morte; è *Il profeta muto*, scritto nel '29 ma mai pubblicato in vita dallo scrittore ebreo-austriaco, forse per timore di usi strumentali o di penosi anatemi.

Nella parabola dell'ebreo Kargan, nato apolide *bohémien* e romanticamente ribelle, poi diventato uno spietato ma lucido bolscevico ispirato a Trockij, e infine ripiombato nell'«aspra e fiera malinconia di un solitario che vaga ai margini», c'è come la dimostrazione *ante litteram* dell'antitesi, che più tardi sarà formulata da Albert Camus (e tra l'altro a commento degli esiti totalitari dell'Ottobre russo), tra «rivolta» e «rivoluzione». La prima è la naturale e impellente, direi esistenziale, aspirazione libertaria all'affrancamento e all'eguaglianza, inevitabilmente indeterminata e perennemente implacata; la seconda è l'avvicendamento a un potere di un altro, è l'instaurazione fatalmente dispotica di nuove gerarchie, norme, vessazioni. E vale, quella distinzione, a illustrare la genesi di tutti gli aneliti eversivi, delle pur così diverse – e diversamente concluse – idealità di bolscevichi, menscevichi, socialisti rivoluzionari, populistici e anarchici russi così come del Kargan di Roth, la cui conversione alla palingenesi sociale può pure scaturire dalla contemplazione di un'incantevole mano femminile nell'atto di calzare un guanto, e concludersi nel segno di una nostalgia altrettanto impolitica: «La gioia di avere un tempo sofferto per una grande idea e per l'umanità continua a determinare le nostre decisioni anche dopo molto tempo che il dubbio ci ha reso chiaroveggenti, consapevoli e senza speranza. Si è passati attraverso il fuoco e si rimane segnati per il resto della vita».

Conclusione, questa, se mi è lecito sconfinare, che vale anche per noi reduci smagati ma implacati di quel Sessantotto di cui celebreremo tra poco i cinquant'anni: una rivolta, quella, anch'essa nata da generosi aneliti esistenziali, da libri e film letti e visti coi «pugni in tasca», da porte di casa sbattute con furia dietro le spalle e amori furenti bruciati nel falò dei vent'anni, e successivamente intossicata dai veleni dell'ideologia, dalle mitologie raccattate ai piedi del Palazzo d'Inverno o tra le righe del «libretto rosso»; ma viva, oltre il legittimo e salutare disincanto, come nostalgia d'un sogno sempre irrealizzato e sempre attuale di radicale *metánoia*.

E sull'onda di quelle ventate felicemente anarchiche, non sembri incongruo rievocare la figura controversa di Curzio Malaparte, che della Russia sovietica scrisse a più riprese. Un «signor Novecento», quel Suckert-Malaparte: non c'è tensione né contraddizione, non c'è illusione né ripensamento di quel secolo e dei suoi intellettuali che egli non abbia incarnato, e magari simultaneamente e con esibita incoerenza, perché di antitesi e ossimori si nutre il suo innato nichilismo votato al paradossale, allo spiazzamento, all'azzardo; meglio, quelle ambivalenze sbocciano dal

terreno d'una illimitata disponibilità, la stessa che Giacomo Debenedetti attribuì ai personaggi romanzeschi, inermi e inerti, di quel secolo.

Né inerme né inerte, tuttavia, Malaparte; piuttosto, come amava definirsi, «arcitaliano»: e cioè impettitamente fascista, risentitamente comunista, espiatoriamente cattolico, istintivamente anarchico e tant'altro (altri, gli anti-italiani: i Brancati, Flaiano, Savinio o Sciascia o quanti come loro esercitarono un esigente moralismo, tenendosi saggiamente lontani dalla mischia e dai luoghi comuni del momento). Vogliamo dire allora, memori della sua mai rinnegata matrice di giovanissimo combattente in camicia rossa alle Argonne, garibaldino?<sup>1</sup> E non solo per la vulgata avventurista che di quel termine prevale, ma in virtù d'una strenua fedeltà a quella scelta adolescenziale, che alle giravolte ideologiche tanto rimproverate al nostro conferisce viceversa il senso di un'appassionata, e sia pure erratica, coerenza.

E ciò fin dal clamoroso esordio di *Viva Caporetto!* (poi *La rivolta dei santi maledetti*) nel 1921. In quel *pamphlet* concepito per seminare scandalo e ribaltare le retoriche ufficiali, il poco più che ventenne scrittore coniava il paradosso della disfatta di Caporetto come rivoluzione di popolo: tutt'altro che una *boutade* polemica la sua, anzi una folgorante intuizione, e cioè quella della irruzione delle masse nella politica e nella storia del nostro paese, del loro ingresso devastante e inoppugnabile. Ebbene: in quelle pagine venivano indicate alle scalpitanti generazioni a venire le mitologie da professare e le icone da venerare. Al centro di quel trittico, l'eroe indiscusso e la sua eredità: «Il garibaldinismo, espressione dell'attività di un popolo di esteti e di lirici, fu l'idea generale che travolse l'anima torpida di una razza profondamente fatalista». A fianco, in questa «famiglia dei grandi trasformatori dell'umanità», c'è naturalmente Mazzini; ma c'è pure, a sorpresa, Leopardi: anzi, il pensiero di Mazzini e l'azione di Garibaldi sarebbero addirittura «dominati dal soliloquio terribile del rachitico di Recanati».

E nell'*Europa vivente* del 1923, nuovo capitolo del suo flusso di coscienza saggistico-ideologico, è proprio da una riflessione sul ruolo degli «eroi nazionali» che lo scrittore prende le mosse, per affermare la natura «tragica» del loro mandato: «Essi non rappresentano le virtù o i difetti di un popolo, ma quei difetti e quelle virtù che questo popolo non possiede; non affermano, ma negano». L'esempio più recente ed evidente di quest'assioma è per l'appunto Garibaldi, ad onta della retorichetta romantica con cui lo si è infagottato; e invece: «Calatafimi è un urlo, Mentana è un'ingiuria, Caprera è una protesta, l'ultima». Le sue gesta e i suoi comportamenti furono «una dichiarazione d'inimicizia» nei confronti degli italiani, quietisti e malfidi; e «un elogio dei pochi, degli sbandati, dei senza famiglia, dei magnifici pazzi e dei santi avventurieri che lo seguivano». Ultima epifania di quel mito furono naturalmente i legionari delle Argonne, avanguardia della rivoluzione italiana (e poteva resistere, il nostro, alla tentazione di ritagliarvisi un ruolo?).

Quale rivoluzione? Quella dei «santi maledetti» di Caporetto, ma anche quella di Mussolini, mito provvisorio con cui da ora in poi Malaparte ingaggerà una

---

<sup>1</sup> Sul garibaldinismo di Malaparte mi sia consentito di rinviare al mio saggio *Un garibaldino al convento*, in Antonio Di Grado, *Divergenze. Borgese, Malaparte, Morselli, Sciascia*, Napoli, ad est dell'equatore, 2012, pp. 33-46.

colluttazione fatta di omaggi e sberleffi, di incontri e scontri, ma che mai sposterà con legami indissolubili, e che infine abbandonerà – checché si dica del suo a tratti esibito, e secondo alcuni costitutivo, fascismo – prima di tante acclamate conversioni antifasciste di scrittori e intellettuali. Forse lo intuì Piero Gobetti, che nel 1925 gli pubblicò la pur indigesta e scorrettissima *Italia barbara*, avvertendo on generosità che a quel «libro di un nemico» – parole della sua schietta prefazione – ben altro e di meglio poteva seguire in futuro.

Ma il movente più vero del garibaldinismo di Malaparte, del suo avventurismo aperto ai più disparati e disperati orizzonti, lo manifesta l'opera che assicurò allo scrittore un'*audience* transnazionale e che tuttavia di Garibaldi non tratta. È la *Tecnica del colpo di Stato* del 1932, in cui la prosa del saggista non s'affida più alle compiaciute acrobazie e agli insostenibili paradossi dei *pamphlets* giovanili ma acquista, senza nulla perdere del suo vigore polemico, una robusta sicurezza d'impianto e d'argomentazione, e soprattutto un'efficacia descrittiva che dà vita a squarci di autentica narrativa. È il caso delle scene con l'esercito di Trockij alle porte di Varsavia, di quelle sulla vigilia insurrezionale a Pietrogrado («Folle enormi di disertori, che al primo segnale della rivoluzione di febbraio hanno abbandonato le trincee, rovesciandosi sulla capitale come per dare il sacco al regno della libertà, si accampano da sei mesi nelle strade e nelle piazze, stracciati, sudici, miserabili, briachi ed affamati, timidi e feroci, pronti alla sommossa e alla fuga, col cuore bruciato dalla sete della vendetta e della pace», giù giù lungo un trucido affresco fino alla chiusa: «Pietrogrado, come Lady Macbeth, non può più dormire. L'odore di sangue ossessiona le sue notti») oppure dei ritratti icastici dei *leader* bolscevichi: tra i quali s'inarca e ruggisce quel Trockij che, isolato, tradito e minacciato, «ritrova nel suo sangue quell'indomabile, meraviglioso orgoglio dell'ebreo perseguitato, quella volontà crudele e vendicativa che dà alla sua voce gli accenti biblici della disperazione e della rivolta».

*In nuce* c'è già lo stile, ci sono il mondo e le atmosfere, del capolavoro romanzesco, *Kaputt*; anzi si direbbe che la *Tecnica* stia a *Kaputt* come la *Colonna infame* manzoniana sta ai *Promessi sposi*: cioè come un necessario *pendant* speculativo e come un'esposizione di cartoni preparatori. Ed è proprio della Russia, e della sua rivoluzione, che il libello malapartiano in gran parte tratta, in pagine che nulla hanno da invidiare a quelle sullo stesso argomento dello stesso Trockij o del John Reed dei *Dieci giorni che sconvolsero il mondo*. Fin dalla *Rivolta dei santi maledetti* Malaparte, da allora fino alla fine dimidiato tra fideismo conservatore di stampo slavofilo e inflessibile ribellismo d'impronta bolscevica, guardava alla Russia come *anima mundi*, come terreno di coltura di passioni e fermenti affini ai nostri. A sfatare il pregiudizio d'un perdurante e congenito fascismo dell'autore, basterebbero questa *Tecnica* e il ruolo assolutamente marginale che vi gioca un Mussolini forzatamente piegato a far da sbiadita controfigura al gigantesco protagonismo esercitato da un Trockij, o ancora l'esibito disprezzo per un miserrimo Hitler, Ma non basterebbero comunque a spiegarci perché proprio a un Trockij egli bruci i suoi incensi, né cosa c'entri Garibaldi in tutto questo.

La risposta a entrambe le domande è nell'assunto stesso del libro: nel primato, cioè, della tecnica insurrezionale rispetto alle strategie, alla politica, all'ideologia. La minaccia comunista, l'autentica novità di quella rivoluzione, non stanno nella strategia di Lenin ma nella tattica di Trockij: dalla quale dovrebbero imparare movimenti e regimi d'ogni stampo non solo per conquistare, ma anche per difendere e mantenere, il potere.

L'idea di ridurre la politica e la storia a tecnica, e la rivoluzione a «macchina», disconoscendone giustificazioni ideologiche e addobbi mitografici, di là dalle scorie soreliane o paretiane di cui è intrisa, o dalla più remota e certamente incombente lezione d'un Machiavelli, rimanda piuttosto alla riflessione coeva (non nel senso di un'influenza subìta ma di significative analogie, insomma d'un laboratorio comune) di un Carl Schmitt ma soprattutto di Ernst Jünger, che nello stesso anno della *Tecnica* pubblicava *L'operaio*, professando idee e coniato metafore decisamente analoghe. Comunque il tema della macchina, della morale (e della guerra) operaia, dominerà la produzione successiva del nostro, da *Kaputt* ai tanti libri e *reportage* dedicati all'universo oltrecortina; e a lui servirà a spiegare la resistenza vittoriosa della Russia al nazismo, a noi l'adesione sua al comunismo, e l'elogio di regimi come l'URSS e la Cina.

Ma quel che qui c'interessa è che questa predilezione per le tecniche della politica e dell'insurrezione piuttosto che per i loro retroterra (o alibi) dottrinari, spiega pure il culto di Malaparte per Garibaldi, non teorico ma tecnico, geniale esecutore, dell'unità d'Italia, piuttosto che per Mazzini o per figure altrettanto pensose e per ben diverse vie determinanti. A fronte del «*bonhomme Lénine*» che dà il titolo all'operetta malapartiana pubblicata in Francia e solo trent'anni dopo malamente tradotta in italiano come *Lenin buonanima*, ritratto del padre della rivoluzione in veste di piccolo-borghese europeo, burocrate e dottrinario, allo stesso modo svetta la prepotente figura di Trockij, dotata d'un carisma e di attitudini di opposta natura e provenienza. Ma è pur vero che, come recita il titolo di un altro saggio del '43, uscito dalla stessa officina di *Kaputt* e perciò agitato dai medesimi incubi, *Il Volga nasce in Europa*; e il più europeo dei nostri scrittori, l'arcitaliano Malaparte che oltre alla risonanza oltreconfine delle sue opere poteva vantare d'aver eletto l'Europa intera, anziché le convalli toscane o le sicule case-del-nespolo, a scenario privilegiato di romanzi e saggi, incarna egli stesso quel paradosso geografico.

Figlio non solo dell'avventurismo garibaldino ma pure dei nichilisti di Turgenev e dei santi eremiti russi, di Stavrogin e dello *starets* Zosima, dei «demoni» e dei «folli di Cristo», a questa impronta della madre Russia egli adattò lo spirito della Controriforma e dei suoi più tenaci adepti italiani e spagnoli, perfezionando nel tempo un suo nichilismo mistico, da *noche oscura*, un cristianesimo fisiologico e primitivo che lo condurrà alla discussa conversione in tempo di morte ma già ora lo vede accanirsi a contemplare e palpare le piaghe del continente sconvolto, con la stessa compunta ferocia con cui certi santi-asceti del Medioevo o certi santi-guerrieri della Compagnia di Gesù frugavano fra le croste dei lebbrosi.

Incroci, questi, e contaminazioni che dilatano non solo gli orizzonti dell'ex giovane garibaldino, ma quelli d'un ceto di giovani intellettuali che nel corso del loro tortuoso

«lungo viaggio attraverso il fascismo» alimenteranno i loro «astratti furori» con i miti più eterogenei, ricavati dalla grande innovazione letteraria europea come dalla frontiera americana, dal populismo ruralista di Strapaese come dalla Metropolis allucinata o degradata dell'espressionismo o della «nuova oggettività» mitteleuropei, da residui di ribellismo anarco-sindacalista e soreliano come da esibite simpatie per la Russia dei Soviet. Da quegli innesti sbocciava l'intricata vegetazione del cosiddetto fascismo di sinistra che, dal «Selvaggio» di Maccari all'«Universale» di Berto Ricci e al fiorentino «Bargello» di Vittorini e Pratolini, contrapponeva in funzione anticapitalista Roma e Mosca, capitali dell'anima, a Chicago, capitale del maiale. Ed erano tutti figli, quei furenti giovanotti in cerca di nuovi approdi e nuovi doveri, del sovversivo Malaparte, tutti avidi fruitori delle sue avventure oltrecortina, del suo narcisistico «Trockij come me», come potremmo intitolare le sue pagine sovietiche ispirandoci a una locuzione («città come me», «donna come me», «cane come me», «terra come me», «un santo come me») reiterata in tanti suoi titoli.

Ma da quell'ingenua utopia coltivata dai suoi epigoni, che condurrà molti di loro a un'adesione fideistica al comunismo togliattiano poi ripudiata o almeno problematizzata, Malaparte era ben lontano: il suo «Trockij come me», cioè la sua variante personale e puramente vitale della «rivoluzione permanente» teorizzata dal rivoluzionario ebreo-ucraino, lo allontana da quelle acerbe illusioni e lo accomuna, semmai, al disincanto con cui abbiamo visto Joseph Roth precocemente stigmatizzare la burocratizzazione e l'imborghesimento della Rivoluzione d'Ottobre. E anche lui per esperienza diretta, anzi reiterata: già addetto culturale nel primo dopoguerra nella Regia Legazione d'Italia a Varsavia, dove poté assistere nel 1920 all'invasione bolscevica della capitale polacca, Malaparte soggiornò in Unione Sovietica nel 1929, nel 1941 e nel 1956. E da quelle esperienze ricavò (e sovente trasfigurò) spunti, conoscenze e materiali per i suoi libri, ultimo *Il ballo al Kremli*, incompiuto e uscito postumo nel 1971 e ora, encomiabilmente curato da Raffaella Rodondi, nell'edizione Adelphi del 2012.

Esce da quelle pagine un impietoso ritratto della «nobiltà marxista» degli ultimi anni Venti, di una nuova oligarchia corrotta e fatua, assetata di potere e d'intrighi, avvelenata dal terrore e dal sadismo imperanti all'alba della lunga stagione delle persecuzioni, dei processi sommari, dei *gulag*. A dar retta alla ciarlieria affabulazione malapartiana, in quel soggiorno del '29 il Nostro avrebbe avuto dimestichezza coi vertici del partito e dello stato sovietici e con intellettuali di spicco, da Majakovskij che avrebbe addirittura incontrato poche ore prima del suicidio (ma qualche errore di troppo, fra date e luoghi, ne fa dubitare) a Bulgakov: lui sì certamente frequentato, come testimonia la consorte dell'autore de *Il maestro e Margherita*, e comprimario nella storia d'amore tra Curzio e la bella Marika che attraversa e accora il libro di Malaparte.

Ma c'è di più: la mia allieva Carla Giacobbe, che ha braccato in Russia per mesi le orme di Malaparte, ricavandone un saggio ricco di sorprese,<sup>2</sup> cita fra l'altro uno studioso russo, Andrej Meduševskij, che nel 2002 ha scritto di un Malaparte che

<sup>2</sup> Carla Maria Giacobbe, *Un pratese al Kremli: tracce di Curzio Malaparte in Russia*, in AA. VV., *Maestri cercando. Per i quarant'anni di insegnamento di Antonio Di Grado*, a cura di Rosario Castelli, Acireale-Roma, Bonanno, 2015.

passeggia per Mosca con Bulgakov, e con lui e Majakovskij discetta «di Cristo e della rivoluzione». Non solo: Meduševskij azzarda addirittura l'ipotesi che Bulgakov, nel suo capolavoro iniziato proprio in quel 1929, abbia calcato la figura del diabolico Woland sul profilo dell'amico Malaparte.

Malaparte è il diavolo? A suffragare questa clamorosa ipotesi, si possono invocare alcuni riscontri, tutti riferiti da Carla Giacobbe: dico delle concordanze fra le testimonianze del tempo sull'incontro Bulgakov-Malaparte raccolte dalla studiosa dello scrittore russo Lidija Janovskaja e certi dialoghi fra il Maestro e il Diavolo, o ancora delle sorprendenti analogie fra il ballo che dà il titolo al libro di Malaparte e *Il gran ballo di Satana* cui s'intitola un capitolo del romanzo di Bulgakov (il che non fa certo pensare a prestiti fra i due libri, l'un dell'altro ignari, ma piuttosto a una fonte comune, un sontuoso festino moscovita svoltosi nel Venerdì Santo di quel 1929, dall'uno e dall'altro trasfigurato in una sarabanda di satanassi e di avanzi di galera). Resterebbe da dire della fortuna in Russia di Malaparte, ma soprattutto di quella sua *Tecnica del colpo di stato*; e della sorprendente condanna di quel libro pronunciata dall'esule Trockij nel '32 a Copenaghen (proprio lui che vi veniva esaltato! ma la contrapposizione con Lenin non poteva certo giovare, a chi aveva interesse a proclamarsene unico erede legittimo); o dell'amore che al libro di Malaparte ha votato, dicendone ispirato il suo strampalato progetto politico nazi-comunista, quell'avventuriero Limonov, strenuo oppositore di Putin, reso celebre dal fortunato romanzo biografico di Emmanuel Carrère. Ma basti quanto detto finora per dar conto delle affinità elettive del turbolento scrittore toscano con le oltranzesime e feroci della grande anima russa, rivoluzione compresa: col suo Trockij-Garibaldi e con le sue occhiute oligarchie effigiate in una danza di spettri, con l'anelito alla palingenesi e con la morsa d'una nuova tirannide, tutto centrifugato – dal marchingegno della storia come dalla scrittura di Malaparte – in un torbido e inebriante amalgama. Perché assieme a quelle larve – eroi o despoti, martiri o aguzzini – tutto di quell'anima, i santi ortodossi e i «folli di Cristo», le icone di Andrej Rublëv e le notti bianche sulla prospettiva Nevskij, il pacifico Oblomov e il nichilista Bazarov, il furore dei «demoni» e il fervore dei *narodniki*, Alëša Karamazov e l'«uomo del sottosuolo», Pierre Bezuchov e il dottor Zivago, il cavallo appeso al ponte di *Ottobre* e i ribelli libertari di Kronstadt, Pavel Florenskij e Marina Cvetaeva, l'anarchia in armi di Nestor Makhno e «la grazia innaturale di Nijinskij», tutto si ricompone comunque nel segno di un'estrema e tragica utopia, regalata a chi è straniero in questo mondo.

Domenico Fadda

Dante, *Commedia* - D'Annunzio, *Alcyone*  
Concordanze inediteI. *Alcyone* e la *Divina Commedia*

È sempre rischioso accostare un'opera alla *Divina Commedia* nel tentativo di trovare delle affinità. Il rischio non è quello di non trovarne ma di trovarne troppe: «raggiunte le pagine finali del *Paradiso*, la *Commedia* può essere molte cose, forse tutte le cose», scriveva Borges.<sup>1</sup> Con gli autori italiani, il rischio è maggiore e minore. Minore perché le affinità sono immediatamente individuabili; maggiore perché è spesso difficile dimostrare che uno scrittore abbia attinto direttamente alla *Commedia* e non, piuttosto, a un altro autore o a un semplice vocabolario.

Quello di d'Annunzio è un caso certamente complesso, per almeno tre motivi: innanzitutto, perché la sola opera edita dannunziana è sterminata e vi si possono trovare infiniti rimandi, espliciti o meno, ad innumerevoli autori; in secondo luogo, perché d'Annunzio dichiara fin da un famoso passo de *Il piacere* di aver bisogno, «per incominciare a comporre, [...] d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta»;<sup>2</sup> infine, perché il rapporto di d'Annunzio con Dante è talmente variegato e contraddittorio da risultare pressoché inafferrabile.

Le difficoltà presentate da *Alcyone* sono forse le stesse, ma in questo caso i rimandi alla *Commedia* dantesca (impliciti o espliciti, certi o solamente ipotizzabili), sono così tanti e di così vario genere che non si possono liquidare come la semplice influenza di un autore su un altro, né si possono mettere tutti sullo stesso piano. Una difficoltà ulteriore è data dal fatto che la letteratura critica su questo argomento è pressoché inesistente, se non si considerano le note di commento nelle varie edizioni del terzo libro delle *Laudi*, sporadici riferimenti contenuti in trattazioni più ampie e il recente saggio *The myth of Dante as the prehistory of D'Annunzio's Alcyone* di Kenichi Uchida, per il quale, nell'opera, «the spirit of Dante was present everywhere, like a basso continuo, and the phrases and rhymes of the *Divina Commedia* were repeated, though not outstandingly».<sup>3</sup>

Con questa breve trattazione si è cercato di impostare un confronto di carattere generale tra *Alcyone* e la *Commedia* dantesca, per poi approfondire le concordanze verbali offrendone una rassegna inedita. Queste si basano su un raffronto di singoli passi, ove possibile sostenuto dal riscontro di segni di lettura, da parte di d'Annunzio, in alcune delle edizioni della *Divina Commedia* da lui possedute. Questi sono stati individuati anche a seguito di una diretta consultazione dei testi: si tratta di

<sup>1</sup> J. L. Borges, *Saggi danteschi*, in ID., *Tutte le opere*, II, Milano, Mondadori, 1985, p. 1270.

<sup>2</sup> G. d'Annunzio, *Il piacere*, in *Prose di romanzi*, I, Milano, Mondadori, 1988, p. 146.

<sup>3</sup> Kenichi Uchida, *Acta humanistica et scientifica universitatis Sangyo Kyotensis, Humanities Series*, 49, Kyoto, Kyoto Sangyo University, 2016, p. 239.

annotazioni, sottolineature, pagine piegate o della presenza di segnalibri cartacei o floreali tra le pagine del poema.

Tra le numerose edizioni presenti nella biblioteca privata di d'Annunzio, quella di maggior interesse è risultata essere *La Divina commedia riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini*, del 1899.<sup>4</sup> È sicuramente degna di nota anche un'edizione successiva, del 1907,<sup>5</sup> perché contiene numerosissime annotazioni che testimoniano la predilezione di d'Annunzio per certi passi danteschi nel corso degli anni: alcune concordanze, sebbene già evidenti di per sé, sono corroborate dai segni di lettura offerti da questa, già riportati da Comes.<sup>6</sup>

## II. Un confronto generale

Un confronto di carattere generale fra i 14.233 versi della *Divina Commedia* e i 6.290 di *Alcyone* rischia di dare adito, come un qualunque confronto fra due classici della letteratura (specialmente se della poesia, che per sua natura si presta all'ambiguità), a facili giochi antinomici.

Una prima fondamentale affinità fra le due opere si può individuare non tanto nelle rispettive caratteristiche intrinseche, quanto nel tipo di lettura che presuppongono. In qualche modo si presentano come opere enciclopediche, tese nel massimo sforzo possibile per irradiarsi in quella che Umberto Eco chiamava Enciclopedia Massimale.<sup>7</sup> Che Proserpina sia da associare all'inverno<sup>8</sup> e la torre di Babele all'oltraggio del divino,<sup>9</sup> sono nozioni possedute probabilmente da un qualunque lettore di media cultura; un lettore colto potrebbe forse sapere quando sbocci il colchico<sup>10</sup> e che Sicheo fosse il marito di Didone.<sup>11</sup> Ma che dire, ad esempio, della «sferza di cuoio paflagone» o del Bulicame, da cui «esce ruscello / che parton poi tra lor le peccatrici»?<sup>12</sup> Senza una glossa epesegetica, ben pochi lettori penserebbero che la Paflagonia fosse «una regione asiatica sul Ponto Euxino, che forniva schiavi alla Grecia»<sup>13</sup> e il Bulicame (oggi Bullicame) sia «una sorgente sulfurea situata a nord di Viterbo».<sup>14</sup> Ben è vero che il caso di Dante è particolare, per via della complicata trasmissione del testo, dei passi deliberatamente oscuri e perfino di alcuni suoi errori, e soprattutto in ragione del fatto che molti riferimenti, sconosciuti a noi, erano noti ai suoi contemporanei; ma è difficile pensare che un lettore del suo tempo, per quanto

<sup>4</sup> *La Divina commedia riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini*, Ulrico Hoepli, Milano, 1899 (Gardone Riviera, Vittoriale degli italiani, Biblioteca privata di Gabriele d'Annunzio, Stanza della Leda, tavolino, 2/A).

<sup>5</sup> *La Divina commedia riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini*, Ulrico Hoepli, Milano, 1907 (Gardone Riviera, Vittoriale degli italiani, Biblioteca privata di Gabriele d'Annunzio, Stanza della Leda, tavolino, 17/A).

<sup>6</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, Milano, Mondadori, 1967.

<sup>7</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1994, p. 110.

<sup>8</sup> Cfr. *Ditirambo III*, 63.

<sup>9</sup> Cfr. *Inf.* XXXI.

<sup>10</sup> Cfr. *Implorazione*, 6.

<sup>11</sup> Cfr. *Inf.* V, 61-62.

<sup>12</sup> Cfr. *Inf.* XIV, 79-80.

<sup>13</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, Milano, Mondadori, 1982, p. 449.

<sup>14</sup> D. Alighieri, *La Divina Commedia - Inferno*, a cura di R. Merlante e S. Prandi, Brescia, La Scuola, 2005, p. 266.



istruito, potesse cogliere integralmente la miriade di rimandi extratestuali presenti nella *Commedia*. Il caso di d'Annunzio, invece, non lascia adito a dubbi. Non per il fatto di essere a noi quasi contemporaneo, ma perché è stato ampiamente dimostrato (da Praz<sup>15</sup> prima, da Martinelli e Montagnani<sup>16</sup> poi) come il poeta pescarese si sia servito di strumenti enciclopedici per scrivere *Alcyone*: perfino interi componimenti nascono da una voce di vocabolario. Il che spiega in parte quella che Praz, a proposito di un'altra opera dannunziana ma con un'espressione che si attaglia perfettamente anche ad *Alcyone*, ha definito «ridda di allusioni dotte».<sup>17</sup> Questa proprietà è in qualche modo affine a un'altra, quella del comune amore che i due poeti hanno per il dettaglio. Per confutare Pascoli, che in *Fior da Fiore* definiva la *Divina Commedia* «un tempio bello dentro e fuori, e più bello nel suo complesso che ne' suoi particolari»,<sup>18</sup> si può ricorrere non solo all'autorità di Borges (secondo il quale la grandezza di Dante risiede nella «varia e felice invenzione di particolari precisi»,<sup>19</sup> grazie alla quale «non c'è una parola priva di giustificazione»),<sup>20</sup> ma anche allo stesso d'Annunzio, secondo cui «è assai più facile abbattere la più ardua rupe che mutare un verso dell'*Inferno*».<sup>21</sup> Così sentenziava in un discorso tenuto il 9 gennaio 1900 a Firenze, in occasione, come recita il titolo dello stesso, della *dedicazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*. In questa orazione d'Annunzio tesse un elogio di Dante attraverso un commento di *Inf.* VII-VIII, facendo leva non sulla trama generale dei canti, ma su quei versi (e sui particolari di quei versi, viste le numerose osservazioni metriche) che li rendono memorabili: «troncandosi co' denti a brano a brano» (*Inf.* VII, 114), «nell'aere dolce che dal sol s'allegra» (*Inf.* VII, 122), «Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto» (*Inf.* VIII, 19)<sup>22</sup> e altri. I dettagli, per di più, non entrano nelle sue parole solo attraverso le citazioni dirette: Chirone, ad esempio, viene definito «quel centauro della gran bocca»,<sup>23</sup> come in *Inf.* XII, 79 (attributo che ritorna spesso, in questa precisa forma, quando d'Annunzio parla di centauri). In *Alcyone* i dettagli sono innumerevoli: le impronte sulla sabbia che si riempiono d'acqua,<sup>24</sup> il rosso delle palpebre chiuse esposte alla luce del sole<sup>25</sup> o la minuziosa descrizione di una cornamusa,<sup>26</sup> per fare alcuni esempi. Notevole è il caso di Pasifae, paragonata in *Ditirambo IV* (439-443) a una «femmina del Tiaso tebano / che defessa dall'orgia ansi in un botro / del Citerone, esangue / fra il tirso spoglio della fronda e l'otro / voto del vino, al gelo antelucano»: all'interno della

<sup>15</sup> Il noto volume di M. Praz *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica* fu edito da Sansoni fin dal 1930.

<sup>16</sup> D. Martinelli - C. Montagnani, *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di "Alcyone"*, estratto da «Quaderni del Vittoriale», 13, Gardone Riviera, Pan editrice, gennaio-febbraio 1979.

<sup>17</sup> M. Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 408.

<sup>18</sup> Citato in Annamaria Andreoli, *Dante fra Giovanni e Gabriele*, «La modernità letteraria», 5, Pisa - Roma, Fabrizio Serra editore, 2012, p. 15.

<sup>19</sup> J. L. Borges, *Tutte le opere*, II, cit., p. 1263.

<sup>20</sup> Ivi, p. 1264.

<sup>21</sup> G. d'Annunzio, *L'allegoria dell'autunno*, in *Prose di ricerca*, II, Milano, Mondadori, 2005, p. 2216.

<sup>22</sup> Ivi, pp. 2218-2219.

<sup>23</sup> Ivi, p. 2219.

<sup>24</sup> Cfr. *Le lampade marine*, 7-8.

<sup>25</sup> Cfr. *Il vulture del Sole*, 13.

<sup>26</sup> Cfr. *L'otre*, 173-184.

similitudine, oltre a dirci a chi un personaggio venga paragonato, il poeta si diffonde perfino su oggetti irrilevanti ai fini della stessa (come il luogo, l'ora, la temperatura), che ne definiscono l'immagine in modo quasi tangibile. È interessante, infine, notare come diversi particolari siano comuni alle due opere, senza essere necessariamente da porre in relazione fra loro, come l'uva che matura,<sup>27</sup> il movimento di una barba,<sup>28</sup> l'acqua dolce che si mesce a quella salata.<sup>29</sup> Quello dell'acqua che evapora dalla superficie di un essere vivente, invece, d'Annunzio potrebbe averlo derivato dall'*Inferno*.<sup>30</sup>

Altro aspetto da prendere in considerazione, sempre nell'ambito di un confronto generale, è la varietà di registri. Com'è noto, questa è funzionale in Dante, oltre che all'oggetto della narrazione, anche alla natura di ogni singola cantica e all'armonia dell'intera *Commedia*: la *rota Vergilii* risponde a esigenze metapoetiche (sulle quali, ovviamente, non ci si può soffermare in questa sede). Anche nel d'Annunzio alcionio possiamo osservare dei cambi di registro. Tuttavia, per quanto questi siano palesemente informati alla poesia dantesca (troviamo da un lato dantismi infernali come *roggio*, *piloso*, *bragia*,<sup>31</sup> dall'altro termini alti e presenti nel *Paradiso* come *plenitudine*, *infuturarsi*, *incielarsi*),<sup>32</sup> si tratta di un'analogia meramente formale (come ha dimostrato Luigi Scorrano),<sup>33</sup> che adombra una differenza fondamentale rispetto al poeta fiorentino. In *Alcyone* il registro ha solamente due funzioni: rendere le immagini ricche, precise, dettagliate, per cui possiamo trovare anche termini bassi come *fimo*, *coglia*, *pube*, *rigurgito*<sup>34</sup> (oltre che ambigui riferimenti allo sperma);<sup>35</sup> dire l'ineffabile, ovvero descrivere sensazioni che vanno, come in Dante, al di là della comune esperienza umana. Rispetto al primo punto è necessario sottolineare che, in *Alcyone*, quelli che possono sembrare riferimenti ad aspetti bassi dell'esperienza umana, sono in realtà funzionali a una schietta descrizione della natura, priva di qualsivoglia contaminazione arcadica e soprattutto di ogni moralismo. L'unica eccezione può essere il termine *fimo* nella sua prima occorrenza (*La tregua*, 65), dove ha valenza metaforica (peraltro in un passo di chiara intonazione dantesca); nella seconda, invece, serve a descrivere con estremo realismo una scogliera dove nidificano gli uccelli, necessariamente sporca di «fimo biancastro» (*Ditirambo IV*, 325). Questo contrasto ne evoca altri due, ovvero il rapporto che Dante e d'Annunzio hanno con la classicità e l'individualità.

Il mondo classico e i suoi miti vengono notoriamente rielaborati dal poeta fiorentino in chiave cristiana: Minosse giudica i dannati (*Inf.* V, 4-15), Apollo è simbolo di Dio

<sup>27</sup> Cfr. *Purg.* IV, 21 e *L'uva greca*, 2-3.

<sup>28</sup> Cfr. *Purg.* I, 42 e *L'aedo senza lira*, 47-49.

<sup>29</sup> Cfr. *Purg.* II, 101 e *Albàsia*, 10.

<sup>30</sup> Cfr. *Inf.* XXX, 91-93.

<sup>31</sup> Cfr., rispettivamente, *Inf.* XI, 73 e *Anniversario orfico*, 20; *Inf.* VII, 47 e *La spica*, 51; *Inf.* III, 109 e *La morte del cervo*, 97.

<sup>32</sup> Cfr. *Par.* XXXI, 20 e *Il fanciullo*, 71; *Par.* XVII, 98 e *L'Alpe sublime*, 42; *Par.* III, 97 e *Beatitudine*, 17.

<sup>33</sup> Luigi Scorrano, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna, Longo Editore, 1994, pp. 11-38.

<sup>34</sup> Cfr. *La tregua*, 65; *La morte del cervo*, 24; *Meriggio*, 87; *Il Tritone*, 8.

<sup>35</sup> Cfr. *La morte del cervo*, 63-64 e *Ditirambo IV*, 420-422.

(*Par. I*, 13), le Piche e Marsia dell'oltraggio al divino (*Purg. I*, 11-12 e *Par. I*, 20). Non così, ovviamente, per «l'ultimo figlio degli Elleni»,<sup>36</sup> quale si definisce d'Annunzio. Questi riscopre la classicità sotto due punti di vista: uno è quello semplicemente retorico e verboso,<sup>37</sup> per cui più che di riscoperta si può parlare di un mero sintomo dell'appartenenza alla poesia post-carducciana; l'altro, ed è l'aspetto più notevole per i risultati raggiunti (sebbene ovviamente non del tutto originale), è l'inquadramento della classicità in ambito toscano e tirrenico, per cui «l'Ellade sta fra Luni e Populonia» (*A Gorgo*, 12), fauni nuotano nel Serchio (*L'otre*, 141-164), nello stesso fiume passa al guado un centauro (*La morte del cervo*, 3-18), Versilia è una ninfa (cui è dedicato il componimento omonimo), il poeta (che trascorre l'estate nel litorale toscano) si identifica con Glauco (*Ditirambo II*), nel Gombo compare Niobe (*Il Gombo*). Quanto all'individualità cui si accennava, si può porre in evidenza come, da un lato, la *Divina Commedia* sia opera universale, onnicomprensiva, totale, pur avendo come protagonista un individuo ben definito che coincide con lo stesso autore (la cui vicenda biografica è strettamente legata all'opera: Dante e Beatrice esistono nella realtà e nella finzione); dall'altro, invece, *Alcyone* sia in qualche modo il poema dell'individualità portata a livello universale attraverso l'io lirico,<sup>38</sup> per certi aspetti il poema dell'egoismo e dell'autocelebrazione:<sup>39</sup> eppure non vi troviamo il nome dell'autore o della sua donna, né riferimenti autobiografici, salvo alcune eco trasfigurate dalla finzione poetica e sicuramente esaltate dalla critica.

Una caratteristica che, al contrario, lega le due opere, è data dal fatto che entrambe siano concepite (anche) come poemi dell'italianità, nel senso geografico del termine. Elencare gli innumerevoli toponimi della *Commedia* esorbiterebbe da questa trattazione: basti dire che anche in *Alcyone* troviamo lo stesso gusto per la definizione delle coordinate geografiche («tra il Serchio e la Magra», «da Luni [...] a Populonia»)<sup>40</sup> e per l'individuazione perifrastica o antonomastica di luoghi illustri della penisola (i monti di Luni, ad esempio, sono quelli di Aronte: come in Dante).<sup>41</sup> In certi casi, d'Annunzio ricorre direttamente a sintagmi danteschi: la Sardegna, così, diventa per lui *l'isola dei Sardi*, come nel famoso canto ulissiaco<sup>42</sup> (ma questo è solo uno degli innumerevoli elementi che, dalla *Divina Commedia* e specialmente dal canto XXVI dell'*Inferno*, penetrano nei versi di *Alcyone*).

Per quanto concerne il bagaglio retorico, Dante e d'Annunzio sfruttano ogni espediente possibile dell'eloquenza. È però interessante notare come alcuni di questi siano particolarmente cari ai due autori, il che potrebbe confermare l'apprendistato di d'Annunzio nell'officina dantesca.

Il più importante è forse l'impiego estensivo dell'allotropia, in funzione delle ragioni musicali del verso. Se in Dante abbiamo, ad esempio, l'alternanza *truono / tuono /*

<sup>36</sup> *La Vittoria navale*, 12.

<sup>37</sup> Specialmente nel caso del *Ditirambo I*.

<sup>38</sup> Cfr. *Meriggio*.

<sup>39</sup> Cfr. *Il vulture del Sole*.

<sup>40</sup> Cfr. *Undulna*, 89 e *Anniversario orfico*, 3-4.

<sup>41</sup> Cfr. *Il peplo rupestre*, 4.

<sup>42</sup> Cfr. *Le carrube*, 9 e *Inf. XXVI*, 104.

*trono*,<sup>43</sup> anche nel d'Annunzio alcionio troviamo numerosi esempi di allotropia, come *diventare / doventare*,<sup>44</sup> *desiderio / desio*,<sup>45</sup> *rosso / roggio*.<sup>46</sup> Massiccio è pure l'impiego della figura etimologica. Dante ne offre numerosi esempi: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona»; «Lo pianto stesso lì pianger non lascia»; «similmente operando all'artista / c'ha l'abito dell'arte e man che trema». <sup>47</sup> Così d'Annunzio («le canne dei canneti d'Orcomeno»; «il mio nome nomato dal timore»; «la falce / che falciò le ariste»),<sup>48</sup> il quale non manca di riutilizzare l'esempio più famoso di questa figura nella poesia dantesca: *selva selvaggia*.<sup>49</sup>

Un altro notevole elemento in comune in ambito retorico è il ricorso al neologismo. Quanto a Dante, tralasciando termini comuni come *accidioso* e *trasvolare*, possiamo prendere ad esempio verbi quali *indiarsi*, *immillare*, *trasumanare* (ma i casi, com'è noto, sono numerosi). Al d'Annunzio di *Alcyone* si deve il termine *dispetrato*<sup>50</sup> (l'altro neologismo occorrente nell'opera, *aromale*, è già presente ne *La Chimera*, *Donna Francesca*, 6, 17). *Albedine*, che secondo Andreoli<sup>51</sup> sarebbe un neologismo, è invece presente nel Tommaseo-Bellini.<sup>52</sup> Contini<sup>53</sup> indica come tale anche *chiaria*, sostantivo che, però, una ricerca a tutto testo nella *Biblioteca Italiana Zanichelli* mostra essere stato già utilizzato da Giovanni Meli (1740 - 1815); ma potrebbe trattarsi di poligenesi.<sup>54</sup>

Per quanto riguarda invece gli elementi che d'Annunzio ha direttamente tratto da Dante, bisogna fare una classificazione specifica. A questo ha pensato Luigi Scorrano, individuando delle categorie per definire la presenza verbale di Dante nell'opera dannunziana (ma il discorso è valido, ovviamente, anche per il solo terzo libro delle *Laudi*):

- termini singoli: non sono necessariamente tratti da Dante, essendo ormai parte del vocabolario prima che della *Commedia*; ma si tratta di una presenza ingente: *ceraste*, *roggio*, *assemprare*, *grifagno*, *rapina*, *lai*, *imbestiarsi*, *naiàda*, *disposare*, *ingigliarsi*, *inzaffirarsi*<sup>55</sup> (solo per fare alcuni degli esempi più noti, il che vale anche per le

<sup>43</sup> Cfr. *Inf.* IV, 2; *Purg.* IX, 139; *Par.* XXI, 12.

<sup>44</sup> Cfr. *La morte del cervo*, 49 e *L'oleandro*, 232.

<sup>45</sup> Cfr. *Il Gombo*, 16 e *La tenzone*, 33.

<sup>46</sup> Cfr. *La morte del cervo*, 132 e *Anniversario orfico*, 20.

<sup>47</sup> Rispettivamente: *Inf.* V, 103; *Inf.* XXXIII, 94; *Par.* XIII, 77-78.

<sup>48</sup> Nell'ordine: *Il Policefalo*, 22; *Ditirambo IV*, 547; *Il novilunio*, 147-148.

<sup>49</sup> Cfr. *Il Tessalo*, 7.

<sup>50</sup> Termine non registrato nel *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia.

<sup>51</sup> G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 1266.

<sup>52</sup> N. Tommaseo - B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1861-1879: altra opera compulsata da d'Annunzio per la realizzazione di *Alcyone* (cfr. D. Martinelli - C. Montagnani, *Vocabolari e lessici speciali nell'elaborazione di "Alcione"*, cit.).

<sup>53</sup> G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, citato da Andreoli in G. d'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, II, cit., p. 1266.

<sup>54</sup> Meli è stato un poeta dialettale siciliano. Giova considerare, però, che sia d'Annunzio che Meli usano il termine *chiaria* in riferimento al cielo: «di la nascenti luna la chiara» (Giovanni Meli, *La buccolica*, *Idilliu 3*, v. 6; qui citato dalla *Biblioteca Italiana Zanichelli*); «Il molle settembre [...] fa tanta chiara» (*Undulna*, 69). Ma cfr. anche un passo del *Libro Segreto*: «Il cielo è chiuso, senza indizio di chiara» (G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1812). Anche il *Grande dizionario della lingua italiana* di Salvatore Battaglia registra il termine a partire da d'Annunzio.

<sup>55</sup> Termini presenti (almeno) in: *Inf.* IX, 41 e *Il fanciullo*, 149 (Palmieri); *Purg.* III, 16 e *Anniversario orfico*, 20 (Roncoroni); *Inf.* XXIV, 4 e *A Nicarete*, 14 (Praz-Gerra); *Inf.* IV, 123 e *Ditirambo IV*, 222 (Palmieri); *Inf.* V, 32 e *Il vulture*

categorie successive);

- due o più elementi: *anima nuda, virtù divina, aspre stirpi, membra d'oro*;<sup>56</sup>
- citazioni: di Dante, in *Alcyone* viene citato tra virgolette solo un componimento della *Vita nuova*, ma sintagmi come *selva selvaggia* e *folle volo*,<sup>57</sup> per via della loro notorietà, possono considerarsi citazioni e non semplici prestiti;
- rime: *sera : annera, tempie : scempie, pelle : ascelle, cozzo : gozzo, esilio : Vergilio : concilio*;<sup>58</sup>
- uso antonomastico di personaggi e luoghi della *Commedia*: si è già fatto l'esempio dell'*isola dei Sardi*;
- rappresentazioni di Dante: il nome di Dante occorre tre volte in *Alcyone*: in *Beatitudine*, di cui è in qualche modo protagonista; in *Meriggio*, dove viene definito *padre*;<sup>59</sup> in *Anniversario orfico*, dove viene associato all'Arno.

A queste si potrebbe aggiungere una categoria ulteriore, che fonde in qualche modo lessico e procedimenti retorici, relativa alle stelle. In *Alcyone* sono presenti diversi riferimenti astronomici di stampo dantesco: ad esempio, ne *L'oleandro* abbiamo: «Scorre la notte. Tra l'Olimpo e l'Ossa / una stella tramonta e l'altra sale», che si confronta coi versi dell'*Inferno*: «già ogni stella cade che saliva / quand'io mi mossi, e 'l troppo star si vieta».<sup>60</sup> Troviamo riferimenti astronomici anche ne *L'asfodelo* («Com'entri il Sole nella Libra eguale...»), «Com'entri nello Scorpione il Sole, o Derbe...»), *Undulna* («Di Vergine valica in Libra / l'amico dell'opere, il Sole»), *L'otre* («tramontavano l'Orse»):<sup>61</sup> fanno tutti riferimento allo scorrere del tempo, secondo una modalità frequentissima nella *Commedia*.

### III. Concordanze

#### 1. *La tregua*

La rima *feſta : preſta* ai vv. 14 e 18 è presente anche in *Purg.* XXVI, ai vv. 33 e 31. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 è sottolineata una parte del v. 33.

64-69. «Ammonisti l'alunno: "Se hai man pronte, / non iscegliere i vermini nel fimo / ma strozza i serpi di Laocoonte." / Ed ei seguì l'ammonimento primo; / restò fedele ai tuoi comandamenti; / fiso fu ne' tuoi segni a sommo e ad imo»: questo passo si può

---

*del Sole*, 7; *Inf.* V, 46 e *L'oleandro*, 310 (Roncoroni); *Purg.* XXVI, 87 e *Ditirambo IV*, 156 (Roncoroni); *Purg.* XXXIII, 49 e *In sul vespero* (Roncoroni), 5; *Purg.* V, 136 e *Albàsia*, 7 (Palmieri); *Par.* XVIII, 113 e *Il fanciullo*, 161 (Roncoroni); *Par.* XXIII, 102 e *L'oleandro*, 381 (Roncoroni).

<sup>56</sup> Cfr. *Inf.* XIV, 19 e *Il fanciullo*, 68; *Inf.* V, 36 e *L'otre*, 211; *Inf.* XIII, 7 e *Il Tessalo*, 10; *Purg.* XXIX, 113 e *L'oleandro*, 443.

<sup>57</sup> Cfr. *Inf.* XXVI, 125.

<sup>58</sup> Cfr. *Purg.* XXVII, 61 e 63 e *La sera fiesolana*, 1 e 5; *Inf.* XXV, 124 e 126 e *L'oleandro*, 410 e 415; *Inf.* XVII, 11 e 13 e *La morte del cervo*, 5 e 8; *Inf.* IX, 97 e 99 e *L'otre*, 6-7; *Inf.* XXIII 122, 124, 126 e *Il commiato*, 113, 115 e 147, 145.

<sup>59</sup> Cfr. *Meriggio*, 18-22.

<sup>60</sup> Cfr. *Inf.* VII, 98-99 e *L'oleandro*, 392-393.

<sup>61</sup> Cfr. *L'asfodelo*, 70 e 82; *Undulna*, 97-100; *L'otre*, 87.

confrontare con *Purg.* V, 10-18: in entrambi i casi abbiamo una figura di comando (qui il Despota; nel *Purgatorio*, Virgilio) che sprona il sottoposto (qui il poeta narrante; nella *Commedia*, ovviamente, Dante pellegrino) a conseguire il meglio. Inoltre, nel passo purgatoriale abbiamo *allenti e venti* in rima, come ai vv. 70 e 72 de *La tregua*, e la parola chiave *segno* (17), con lo stesso significato.

## 2. *L'ulivo*

41. «O dolce Luce, gioventù dell'aria»: *Purg.* XIII, 16 inizia quasi allo stesso modo: «O dolce lume a cui fidanza i' entro...», e in entrambi i casi si tratta di un'invocazione alla luce solare. Nello stesso canto si possono individuare anche altre concordanze: al v. 81 del canto dantesco si ha *inghirlanda* in clausola, e al v. 36 de *L'ulivo* troviamo *ghirlanda* (vedi anche *Ditirambo I*, 106: «e l'ulivo t'inghirlanda», in un passo dove si ha pure, al v. 100, *Toscana* in clausola, come in *Purg.* XIII, 149); al v. 88 del canto purgatoriale si ha *schiume* in clausola, come al v. 30 della lirica dannunziana.

Al v. 32 de *L'ulivo* si ha poi il nesso *senza vederla*: e proprio nel canto XIII del *Purgatorio* gli spiriti non vedono. Se si possono prendere per valide suggestioni semantiche di questo tipo, possiamo anche associare le preghiere degli spiriti al sintagma *preghiera armoniosa* del v. 3.

In un canto vicino a questo (*Purg.* XI, 4) troviamo, sempre in sede incipitaria, le parole che aprono la lirica dannunziana: *laudato sia*.

## 3. *Furit aestus*

I vv. 13-14 («Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano. / Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento») sembrano echeggiare *Par.* VIII, 136: «Or quel che t'era dietro t'è davanti». In entrambi i casi, si fa riferimento in qualche modo all'afflato conoscitivo.

## 4. *Ditirambo I*

83. *incesa*: nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 troviamo un segno a matita accanto ai vv. 10-11 di *Inf.* XVI. Al v. 11 è presente, in clausola (così come nel verso dannunziano), il termine *incese*.

244. *e bulica occlusa dall'erbe*: nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899, troviamo un segno a matita accanto a *Inf.* XIV, 79, dove occorre il termine *Bulicame*.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> Identificato come dantismo già da Roncoroni (G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, cit., p. 210).

5. *La tenzone*

Ai vv. 15, 36 e 39 troviamo le rime *ghirlanda : dimanda : landa*, così come in *Purg.* XXVII, 102, 100 e 98. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 è presente un segno a matita che racchiude i vv. 101-102.<sup>63</sup>

6. *La pioggia nel pineto*

Ai vv. 47 e 53 troviamo la rima *mirto : spirto*, presente anche in *Purg.* XXI, 88 e 90. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899, il v. 88 è racchiuso da un segno a matita.

7. *Innanzi l'alba*

Il titolo di questo componimento potrebbe derivare da *Purg.* XIX, 5, dove si trova «innanzi a l'alba» (passo sottolineato da d'Annunzio nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1907).<sup>64</sup>

8. *Vergilia anceps*

Presenta affinità con *Purg.* X, 7-12. Anche qui, come ai vv. 27, 28, 30 di *Vergilia anceps*, troviamo *arte, parte* (verbo) e *parte* (sostantivo), tutti in clausola. Il v. 31 della lirica dannunziana («E in una e in altra parte») è quasi incluso nel v. 8 del canto purgatoriale in questione («che si moveva d'una e d'altra parte»). Inoltre, nel verso precedente abbiamo *pietra fessa*, e al v. 29 della lirica *suol discisso*.

9. *I tributarii*

Si può ipotizzare che per scrivere questo componimento, dedicato agli affluenti dell'Arno, d'Annunzio abbia avuto presente l'immagine dei torrenti che vi confluiscono delineata da Buonconte da Montefeltro in *Purg.* V, 118-123: «sì che 'l pregno aere in acqua si converse: / la pioggia cadde ed a' fossati venne / di lei ciò che la terra non sofferse; / e come ai rivi grandi si convenne, / ver lo fiume real tanto veloce / si ruinò, che nulla la ritenne». Tanto più che anche in questo canto (sempre nella narrazione di Buonconte) troviamo il *Casentino* e il *Pratomagno*, oltre che la parola *giogo*, presenti ne *I tributarii* ai vv. 30, 58 e 56.

La predilezione di d'Annunzio per questo passo è inoltre testimoniata dalle sottolineature nelle edizioni Scartazzini-Vandelli, sia del 1899 (dove troviamo un segno a matita blu accanto ai vv. 49-89), che del 1907.<sup>65</sup>

<sup>63</sup> La derivazione dal *Purgatorio* viene già individuata da Roncoroni, *ivi*, p. 229).

<sup>64</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 128.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 127.

10. *I camelli*

Il termine *lama*, con lo stesso significato ma in qualità di nome comune, occorre in *Inf.* XXXII, 96. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899, troviamo un segnalibro floreale tra le pagine che racchiudono i vv. 73-115 del canto in questione.

11. *Le madri*

Ai vv. 1 e 16 occorre il termine *lame* (vedi il commento a *I camelli*).

12. *Albàsia*

Presenta alcune concordanze con *Par.* XXX e XXXI. In *Par.* XXX, 1 e 3, troviamo le rime *lontano* : *piano*, presenti in clausola in *Albàsia* ai vv. 9 e 33; quest'ultimo verso contiene il nesso *presso e lontano*, come al v. 121 del canto dantesco, nel quale troviamo al v. 135 il termine *nozze*, parola chiave di *Albàsia* (in entrambi i casi le *nozze* sono intese in senso figurato).

In *Par.* XXXI troviamo le rime *bianco* : *banco* ai vv. 14 e 16, presenti nella lirica ai vv. 32 e 31. Al v. 19 del canto dantesco troviamo anche *fiore* in clausola, come in *Albàsia* al v. 30 (anche qui in rima). Sono presenti poi i termini *sposa* in clausola (3) e *neve* (15), che nella lirica sembrano echeggiati dalla voce verbale *disposa* (7) e dall'aggettivo *nivale* (20). Che *disposa* sia suggerito da Dante lo propone Roncoroni,<sup>66</sup> citando *Purg.* V, 136, e si può confermare il fatto che a d'Annunzio fosse caro questo passo purgatoriale dato che nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1907 lo sottolinea.<sup>67</sup> Ma una prova più sottile è data dal fatto che ne ricalca il v. 20 («di tanta plenitudine volante») ne *Il fanciullo*, 71 («L'immensa plenitudine vivente»)<sup>68</sup>.

13. *Il Gombo*

32. *eternale*: l'aggettivo occorre in *Inf.* XIV, 37. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 il verso è sottolineato.

14. *Ditirambo II*

41. «onusto di gran preda»: *gran preda* è presente anche in *Inf.* XII, 38. Ma una consultazione digitale a tutto testo del Tommaseo-Bellini mostra che in Ariosto<sup>69</sup> si trova *di gran preda onusti*.

<sup>66</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, cit., p. 320.

<sup>67</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 127.

<sup>68</sup> Quest'ultima concordanza è stata individuata da Roncoroni (ivi, p. 123).

<sup>69</sup> Cfr. *Orlando furioso*, XL, 34, 2.



15. *L'oleandro*

225. «Correva e ad ora ad or le snelle gambe»: *ad ora ad or*, nella stessa sede metrica, si trova in *Purg.* VIII, 101 («volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso») e *Par.* XV, 14 («discorre ad ora ad or subito foco»).

308. «e il verde e il bruno salgon per la pelle»: *pelle* è in rima anche in *Inf.* XXV, 110: «che si perdeva là, e la sua pelle». Ma il verso dannunziano, con la parola *bruno*, ricorda anche la metafora dantesca di *Inf.* XXV, 61-66: «Poi s'appiccar come di calda cera / fossero stati e mischiar lor colore, / né l'un né l'altro già pareva quel ch'era, / come procede innanzi dall'ardore, / per lo papiro suso un color bruno / che non è nero ancora e 'l bianco more». Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899, la pagina dove è presente il passo in questione (p. 245, che contiene i vv. 64-78) è piegata.

332. «ma il suo rossore è in sommo della bocca»: troviamo «in sommo della bocca» anche in *Purg.* VI, 132: «ma il popol tuo l'ha in sommo della bocca». In entrambi i casi si ha la rima *bocca* : *tocca* ed è presente *ma il* a inizio verso.

443. «membra d'oro»: cfr. *Purg.* XXIX, 113: «le membra d'oro avea quant'era uccello». Nello stesso canto abbiamo anche: *rami* in clausola (*Purg.* XXIX, 35; *L'oleandro*, 307 e 410), *fronda* in clausola (93; 77 e 320), *fior vermigli* (148), mentre ne *L'oleandro*, 37, sempre in clausola, troviamo *vermigli fiori*. Ai vv. 121-122 abbiamo *tre donne* («Tre donne in giro dalla destra rota / venian danzando»), come ne *L'oleandro* (Erigone, Aretusa e Berenice).

16. *Il cervo*

Questa poesia presenta una curiosa affinità con *Purg.* VII, 102: «barbuto, cui lussuria e ozio pasce». Il cervo del componimento, infatti, *mette barba* (37), è in ozio in quanto «dormirà fra breve» (4) e sarà preda della propria *lussuria* (42-43). Dante ovviamente si riferisce a un uomo, non a un cervo, ma il fatto che d'Annunzio l'abbia sottolineato in modo particolare nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1907<sup>70</sup> testimonia la sua predilezione per questo verso. Del resto, il verbo *pascere* si usa generalmente in riferimento agli animali, e del cervo d'Annunzio dice che ha un fiato odoroso di mentastro (6-7).

17. *L'onda*

49-51. «[L'onda] intoppa / in altra cui 'l vento / diè tempra diversa»: cfr. *Inf.* VII, 22-23: «Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa». Ma con *Inf.* VII ci sono anche altre affinità: se qui ai vv. 14 e 18 abbiamo *fiacca* e

<sup>70</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 127.

*insacca*, ne *L'onda* abbiamo *fiacca* (15) e *sacca* (61), oltre a *risacca* (57).

Un'ulteriore concordanza con questo canto è indicata da Roncoroni nelle rime *ode : si gode : lode*.<sup>71</sup>

Si riscontra un parallelismo anche con *Inf. XXIX*, dove si hanno le rime *scaglie : dismaglie* (83 e 85) e *balzo : rincalzo* (vv. 95 e 97), perché ne *L'onda* sono presenti *scaglia : dismaglia* (3 e 11) e *balza : rincalza* (23 e 25).

### 18. *Baccha*

4. «mi scapiglio»: ricorda Taide, la *puttana* (e quindi donna libidinosa, come Baccha) che viene definita da Dante *scapigliata* in *Inf. XVIII*, 130. Che d'Annunzio avesse presente questo personaggio dantesco nella composizione de *La corona di Glauco*, è suggerito dal fatto che in *Nico*, 2 usa il verbo *accosciarsi*, e Taide, in *Inf. XVIII*, 132, «or s'accoscia, e ora è in piedi stante». Del resto, anche questo muoversi insofferente è comune alle due donne.

### 19. *Versilia*

Al v. 15 occorre *rezzo* in rima, come in *Inf. XXXII*, 75. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899, è presente un segnalibro floreale tra le pp. 318-319, che contengono i vv. 73-115.

### 20. *La morte del cervo*

Ci sono diverse concordanze lessicali, in particolare con *Inf. XXII: ripa* (*Inf. XXII*, 116; *La morte del cervo*, 20); *zanne* in entrambi i casi paragonate a quelle di un'altra creatura (56, nella forma *sanne*; 46); *zuffa* in clausola (135; 58); *collo* (116; 70); *vendette* in clausola (101; 86); il verbo *gittare* (*gittarsi*, 108; *gittò*, 87), *muso* in clausola (106; 114). Infine, si può aggiungere che ne *La morte del cervo*, 75 si ha *sufolo* e in *Inf. XXII*, 104 *suffolerò*; e che nel canto precedente, al v. 101, è presente *groppone*, mentre al v. 92 del componimento dannunziano troviamo *groppa*.

### 21. *Feria d'agosto*

2. «vapor che fuma dalla Val di Magra»: Caliaro ha individuato il richiamo a *Inf. XXIV*, 145: «Tragge Marte vapor di Val di Magra», «ove peraltro 'vapor' vale 'fulmine'». <sup>72</sup> Si può aggiungere che, sebbene con la terzina da cui è tratto questo verso non ci siano concordanze in rima, alla fine del componimento dannunziano troviamo in rima *agra*, come in *Inf. XXIV*, 147. Inoltre si può confermare l'interesse

<sup>71</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di F. Roncoroni, cit., p. 441.

<sup>72</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di I. Caliaro, Einaudi, Torino, 1995, p. 301.

di d'Annunzio per questo passo dantesco perché lo chiosa e sottolinea nell'edizione Scartazzini-Vandelli<sup>73</sup> del 1907.

## 22. *Il Tritone*

3. «bulica; e al sole la sua squamma fuma»: questo dettaglio - l'acqua che evapora dalla superficie del corpo di un essere vivente - è in *Inf.* XXX, 91-93: «E io a lui: “Chi son li due tapini / che fumman come man bagnate 'l verno, / giacendo stretti a' tuoi destri confini?”». Che d'Annunzio ammirasse questo particolare è testimoniato dalla sottolineatura e dalla chiosa al v. 92 che apporrà nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1907: «Quante immagini create dalla Rima!».<sup>74</sup> Occorre notare, inoltre, che nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 pone un segno a matita accanto a *Inf.* XIV, 79, dove occorre il termine *Bulicame*.

## 23. *Il peplo rupestre*

8. *eternalmente*: vedi il commento a *Il Gombo*, 32.

## 24. *Ditirambo IV*

276-277. «e dell'aquila serbi l'ali forti / e con meco le porti»: la rima *forti : porti* è presente anche in *Inf.* XVII, 38 e 42. Anche in questo caso, poco prima si ha il termine *ascelle* in clausola (13), come in *Ditirambo IV*, 242.

293-294. «considerando, come il citarista / inchino sulle corde»: cfr. *Par.* XX, 142-143: «E come a buon cantor buon citarista / fa seguitar lo guizzo della corda».

449. «nella vigilia mia meravigliosa»: cfr. *Inf.* XXVI, 114: «a questa tanto picciola vigilia».

501. *Deh, figliuol mio, non essere tropp'oso*: in *Purg.* XI, 126 abbiamo *tropp'oso* in clausola. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 troviamo un segno a matita accanto questo verso (e ai due versi seguenti).

## 25. *Litorea dea*

8. «su la nuvola incesa all'occidente»: *occidente* in clausola è in *Par.* VI, 71. Poco prima, al v. 68, troviamo «là dov'Ettore si cuba», mentre al v. 7 del sonetto abbiamo «sul cubito languido t'aggravi». Per quanto riguarda il termine *incesa*, cfr. il commento a *Ditirambo I*, 83.

<sup>73</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 125.

<sup>74</sup> Ivi, p. 119.

10. «gli acini d'ambra dove si sublima / il pianto»: *sublima* in clausola, in rima con *su la cima* e preceduto da una particella pronominale si ha anche in *Par.* XXII, 42 e 38 (dove rima anche con *prima*, e il sonetto ha *primamente* al v. 1). In entrambi i casi abbiamo anche *oro* (*Par.* XXII, 88; *Litorea dea*, 2); *incensa* (139) e *incesa* (8); *foci* (153) e *foce* (4); in clausola, *ala* nel canto dantesco (105), *ali* nella lirica (14).

## 26. *Undulna*

Presenta diverse concordanze con *Par.* IX: *ali* (138; *Undulna*, 1), termine usato nel verso «là dove Gabriello aperse l'ali», sottolineato da d'Annunzio nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 e del 1907;<sup>75</sup> due nomi propri del tutto irrelati ma affini foneticamente: *Alcide* in clausola (101) e *Alcèdine* in clausola (1); *discordanti* (85) e *discorde* (42); *tempie* in clausola (12; 48); *discernesi* (107) e *scerno* (49); *tranquilla* in clausola (115; 49); *si spanda* in rima con *inghirlanda* (82 e 84) e, in *Undulna*, *si spanda* in rima con *ghirlanda* (10 e 12), dove si associa anche a *si spande* in rima con *ghirlande* (58 e 60); *beato* (20, 74) e *beata* (79); *si tacette* (64) e *si tace* (85); *gloria* (124; 88); «tra Ebro e Macra» a inizio verso (89) e «Tra il Serchio e la Magra» a inizio verso (89); *sole* in clausola (85; 98). In entrambi i casi, infine, si fa riferimento alla costa, alla terra bagnata dal mare: *riva* (10, 80), *cètera curva*<sup>76</sup> (43), *rive* (109) in *Undulna*; *liti* (85), *litorano* (88) in *Par.* IX.

In entrambi i casi abbiamo poi un riferimento all'oblio (104; 80).

Sempre in relazione a *Inf.* XXIV, si possono prenderne in considerazione i vv. 46-51: «“Omai convien che tu così ti spoltre”, disse 'l maestro; “ché, seggendo in piuma, / in fama non si vien, né sotto coltre; / senza la qual chi sua vita consuma, / cotal vestigio in terra di sé lascia, / qual fummo in aere ed in acqua la schiuma”». L'immagine della schiuma effimera, che scompare dopo breve tempo, è presente in *Undulna*, 19-20: «divine infinite melodi / io creo nell'esiguo vestigio». Il *vestigio* (termine presente anche nella metafora dantesca) è quello lasciato dalla spuma, ovvero la schiuma che si forma quando l'acqua si distende sulla riva. In Dante si fa riferimento solo all'acqua, non all'onda sulla spiaggia, ma l'immagine è estremamente affine. Nella metafora dantesca, poi, si ha *piuma*: vedi *Undulna*, 113-116: «A' miei piedi il segno d'un'onda / gravato di nero tritume / s'incurva, una màcera fronda / di rovere sta tra due piume».

D'Annunzio sembra prendere la *piuma* di Dante e unirla all'immagine dell'acqua che spumeggia di pochi versi più oltre.

Questo passo dantesco, inoltre, non poteva non essere caro a d'Annunzio anche per via del significato: infatti lo sottolinea nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1907.<sup>77</sup>

<sup>75</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., 124.

<sup>76</sup> Metafora della spiaggia.

<sup>77</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 125.

27. *Il Tessalo*

4. «come bronzo sonar contra l'intoppo»: *intoppo* in clausola e in rima con *grosso* (1) ricorda, in *Inf.* XII, *intoppa*, sempre in clausola, in rima con *groppe*, ai vv. 99 e 95. Non sarebbe forse una coincidenza degna di nota, se questo non fosse il canto dantesco dei centauri.

10. «contra i rigidi conì e l'aspre stirpi»: troviamo un sintagma pressoché identico in *Inf.* XIII, 7: «non han sì aspri sterpi né sì folti». Ai vv. 10 e 13 de *Il tessalo* si ha la rima *stirpi* : *scirpi*, e in *Inf.* XIII, ai vv. 35 e 37, *scerpi* : *sterpi*: d'Annunzio unisce un sintagma dantesco interno al verso con una rima dello stesso canto. In *Purg.* XIV, 95, inoltre, troviamo *venenosi sterpi*, e ne *Il tessalo*, oltre a *sterpi*, troviamo anche *venenato* (2).

Per quanto riguarda i legami con *Inf.* XIII, oltre a quelli individuati dai commentatori, si può aggiungere che in entrambi i casi si ha qualcuno che corre nel bosco, non visto (nel caso di Dante, solo in un primo tempo) ma sentito, e che, per contrasto, mentre Jacopo da Sant'Andrea cade su un cespuglio e viene raggiunto dalle cagne, il centauro dannunziano rompe gli arbusti ed è irraggiungibile.

28. *L'otre*

Presenta diverse affinità con *Purg.* V. In entrambi i casi abbiamo: un corso d'acqua toscano (l'Archiano in *Purg.* V, il Serchio ne *L'otre*) che rapisce il corpo (Buonconte da Montefeltro nella *Commedia*; in *Alcyone*, la testa di un uomo di cui non si sa nulla se non che ha commesso un torto nei confronti di chi gliel'ha mozzata) di un morto la cui uccisione ha a che vedere con una ferita alla gola. Abbiamo poi, oltre le concordanze già individuate dai commentatori e che rendono leciti questi collegamenti: *fori* in clausola (*Purg.* V, 73; *L'otre* 179); *giogo* (116) e *gioghi* (119); *gelato* (124) e *gel* (109). Il riso dell'Egipane che rinviene la testa ne *L'otre* viene paragonato a un *rio lapidoso* (138), e nel canto purgatoriale tale è, sebbene non venga definito in questi termini, l'*Archian rubesto*, il quale *trovò* (125) il corpo di Buonconte, mentre l'Egipane *rinvenne* (114, 125) l'otre con dentro la testa mozzata.

15. *ventraia*: il termine occorre in *Inf.* XXX, 54. Il verso è parte di un passo evidenziato a matita blu nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899.

149. «Dall'ombelico in giuso»: cfr. *Inf.* XXXI, 33: «dall'ombelico in giuso tutti quanti».

211. «sia largo della sua virtù divina»: cfr. *Inf.* V, 36: «bestemmian quivi la virtù divina». Che sia derivato da Dante lo comprova, nel verso precedente, la

reminiscenza da *Par.* I, 20-21<sup>78</sup> (dove, al v. 23, Dante usa lo stesso sintagma, ma invertito: *divina virtù*). Inoltre, sia in *Inf.* V, 11 che ne *L'otre*, 200, occorre il verbo *cignere*.

228. «intorno al cuore mi biancheggi, o donna!»: cfr. *Purg.* X, 72: «che di dietro a Micòl mi biancheggiava». Ai vv. 68 e 69 dello stesso canto troviamo *palazzo* (ne *L'otre*, 226, occorre *Palagio*) e *donna*.

238. «calle oscuro»: sembra unire due sintagmi di *Inf.* XXIX: *oscura valle* (65) e *tristo calle* (69).

### 29. *Il novilunio*

*Conocchia* e *fila* in clausola (97-98) sono presenti anche in *Purg.* XXI, 26 e 25.

27. *tra le ninfe eterne*: il verso, come già individuato da Palmieri,<sup>79</sup> si ispira a *Par.* XXIII, 25-26. Questi versi sono evidenziati a matita blu nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899.

171-173. «ella spira / solitaria / il suo spirto odorato»: la stessa figura etimologica si trova in *Purg.* XXV, 71-72: «spira / spirito novo».

### 30. *Il commiato*

Ai vv. 81 e 83 troviamo la rima *mossi : dossi*. Questa è presente anche in *Purg.* XIX, 94 e 96. Nell'edizione Scartazzini-Vandelli del 1899 è presente un segnalibro floreale tra le pp. 538-539, che contengono i vv. 68-99.

Le rime *esilio : Vergilio : concilio* (113, 115 e 147, 145) si riscontrano anche in *Inf.* XXIII ai vv. 122, 124, 126.

## IV. Conclusioni e prospettive d'indagine

Le concordanze verbali, nel loro insieme, offrono una rassegna precipuamente quantitativa: di per sé non schiudono nuove prospettive sull'opera dannunziana. Restano comunque l'unica base possibile per impostare una ricerca che possa meglio definire il rapporto che d'Annunzio ebbe con Dante e specialmente con la *Commedia*. Più che di provvisorietà delle conclusioni, pertanto, si dovrebbe parlare di incompletezza. Sono ancora numerosi gli elementi che sarebbe utile osservare sotto la luce della comparazione per indagare fino in fondo la presenza di Dante in *Alcyone*.

<sup>78</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di E. Palmieri, Zanichelli, Bologna, 1944, p. 415.

<sup>79</sup> G. d'Annunzio, *Alcyone*, a cura di E. Palmieri, cit., p. 448.

In particolare, oltre le eventuali concordanze con le altre opere del poeta fiorentino, sarebbero necessari:

- un'analisi specificamente dedicata alle carte preparatorie di *Alcyone* e ai taccuini dannunziani;
- una categorizzazione completa delle concordanze individuate da tutti i commentatori con l'obiettivo di un confronto statistico fra le occorrenze delle stesse (in relazione ai canti danteschi) e la disposizione cronologica delle poesie alcionie, forse con la possibilità di confermare o ipotizzare un indice cronologico più sicuro. Questo metodo, del resto, si potrebbe applicare anche ad altre opere dannunziane, se non a tutte, perché la presenza dantesca in *Alcyone* non è che un piccolo saggio rispetto alla sconfinata opera del poeta delle *Laudi*: da *Primo vere* a *Il piacere*, da *Maia* al *Libro Segreto*, la presenza di Dante è continua, forse più di qualunque altro autore. Tuttavia, al di là delle categorizzazioni possibili di cui si è già parlato, come si può considerare questa inesauribile riserva di concordanze dal punto di vista delle intenzioni che le producono? Non si tratta di una domanda priva di significato, perché l'atteggiamento di d'Annunzio nei confronti di Dante varia frequentemente, come mostrano le concordanze stesse; e neanche fine a se stessa, perché proprio questo atteggiamento può rivelare un lato inedito della personalità del poeta, per il quale non si sospetterebbe che potesse nutrire un complesso di inferiorità (o meglio: di parità) nei confronti di un altro autore.

Quello che d'Annunzio ebbe con Dante fu un rapporto contrastato. Se da un lato abbiamo l'aspirante biografo, intenzionato (ma resterà solo un'intenzione) a scrivere la vita dell'autore del «Libro del canone italico»,<sup>80</sup> dall'altro, nell'unico documento audiovisivo esistente su d'Annunzio, possiamo vedere e ascoltare il Comandante, al Vittoriale, che in compagnia di alcune signore improvvisa una versione giocosa dei primi versi dell'*Inferno*.<sup>81</sup>

È un legame sfuggente, tanto che si potrebbe definire in vari modi: critico e acritico, mistico e parodico, di parità e di competizione. Non si tratta di definizioni scelte a caso: ciascuna di esse è a suo modo giustificabile.

D'Annunzio ebbe un atteggiamento *critico* nei confronti di Dante, nel senso più raffinato del termine. Ad esempio, fra le chiose alla *Commedia* del 1907, troviamo correzioni o note sull'accentazione. Commentando *Inf.* XXIV, 12 («Poi riede, e la speranza ringavagna»), «corregge, a matita nera, la 'g' di '-ga-' in c, leggendo, dunque, 'rincavagna'». <sup>82</sup> Analizzando *Inf.* XXVIII, 135 («Che diedi al re Giovanni i mai conforti»), «cancella nel testo 'Giovanni', che corregge, scrivendo al margine *giovane 4-8-10* [...] e aggiunge: *regolarissima 'accentazione 4, 8, 10'*». <sup>83</sup>

Per contro, il suo fu anche un atteggiamento *acritico*. D'Annunzio non si aggiornava autonomamente dal punto di vista della critica dantesca, come dimostra un messaggio all'amico Annibale Tenneroni, scritto in occasione della composizione della già citata

<sup>80</sup> G. d'Annunzio, *Le faville del maglio*, in *Prose di ricerca*, I, cit., p. 1630.

<sup>81</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=hH9PhdK3mdQ>

<sup>82</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 116.

<sup>83</sup> Ivi, p. 118.

orazione *Per la dedicazione dell'antica Loggia fiorentina del grano al novo culto di Dante*: «Ti prego [...] di raccogliermi nel minore tempo possibile le notizie più importanti intorno al Canto VIII e di trascrivermi il passo del Boccaccio relativo al *seguitando* e di procurarmi una Vita di Dante che sia rischiarata dalle più recenti ricerche». <sup>84</sup>

Fu anche un rapporto mistico (a un livello finzionale, ovviamente), come suggerisce un passo de *Le faville del maglio* («Con l'ispirazione dell'auspice, prendo il volume del *Purgatorio*; leggo un endecasillabo ad apertura di pagina»), <sup>85</sup> e parodico, perché nelle poesie disperse si trova un componimento al modo dantesco e di carattere umoristico (*Chiosa dantesca*). <sup>86</sup>

La parità che d'Annunzio sentiva di poter vantare nei confronti di Dante, si esprime invece nel segno della continuità («Da Dante in giù, io solo vivo le mie immagini») <sup>87</sup> o dell'identificazione («vedo, com'Egli vede») <sup>88</sup>. L'esigenza di porsi sul suo stesso piano si esplicita pienamente quando, a proposito di *Laus Vitae*, definisce l'opera «il solo poema di vita totale [...] che sia apparso in Italia dopo la *Comedia*». <sup>89</sup> Questa aspirazione arriva a sfociare nell'agnizione del «padre Dante» (*Meriggio*, 21) e nel suo superamento.

Che d'Annunzio abbia effettivamente oltrepassato Dante è questione che non si può porre né risolvere, e non è certo questa la sede per sbilanciarsi in un senso o nell'altro. Nondimeno, per quanto riguarda il rapporto di filiazione tra il poeta della *Commedia* e il poeta di *Alcyone*, la somiglianza tra padre e figlio è incontestabile.

<sup>84</sup> Citato da Andreoli in G. d'Annunzio, *Prose di ricerca*, II, cit., p. 3761.

<sup>85</sup> Ivi, I, p. 1109.

<sup>86</sup> G. d'Annunzio, *Tutte le poesie, III, Poesie in dialetto, per canzoni e disperse*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995, p. 154.

<sup>87</sup> S. Comes, *Capitoli dannunziani*, cit., p. 116.

<sup>88</sup> Ivi, p. 120.

<sup>89</sup> G. d'Annunzio, *Più che l'amore*, in *Tragedie, sogni e misteri*, I, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, 1968, p. 1093.



Elisabetta Mondello

La casa e la città. L'interno e l'esterno.  
Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg\*

Prima di essere «gettato nel mondo» come professano metafisiche sbrigative, l'uomo viene deposto nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla.

G. Bachelard, *La poetica dello spazio*

E non è tua la strada, non è tua la città.  
Non è tua la città illuminata. La città illuminata è degli altri,  
degli uomini che vanno e vengono, comprando cibi e giornali.

N. Ginzburg, *Memoria*

Non molti scrittori mostrano, nella letteratura del nostro Novecento, la stessa continuità di Natalia Ginzburg nell'attribuire una valenza evocativa alle immagini spaziali e nel narrare alcuni luoghi – i propri luoghi –, facendo coincidere i paesaggi reali, concreti, fisici vissuti dall'infanzia alla vecchiaia con i paesaggi rappresentati, inventati o evocati. Costruendo una poetica dello spazio che nelle opere della scrittrice assume le forme di una topografia mnestica composta dalle stanze, case e città abitate nel corso più di mezzo secolo: gli alloggi borghesi della famiglia Levi in cui Natalia trascorre l'infanzia e l'adolescenza, nella Torino antifascista fra le due guerre, e la modesta abitazione di paese che la ospita con Leone durante il confino a Pizzoli, in Abruzzo. L'appartamento nel centro di Roma fra Montecitorio e il Pantheon, comprato col secondo marito, l'anglista Gabriele Baldini, ove abita dagli anni Sessanta e i luoghi romani clandestini e precari del tempo di guerra, che narrano drammi e lacerazioni: la casa vicino Piazza Bologna in cui, dopo l'8 settembre, la scrittrice vive per pochi giorni con Ginzburg prima del suo arresto; il convento delle Orsoline sulla Nomentana dove, morto Leone, divide l'alloggio con un'anziana ebrea viennese; la pensione dell'Ywca di Via Balbo, vicino Santa Maria Maggiore, nella quale si rifugia con la cognata e la suocera e in cui prenderà troppi sonniferi. L'appartamento a Prati, in Via Cola di Rienzo, con un materasso e un solo letto da sorteggiare ogni notte in cui, sorreggendola, riescono a portarla Pavese e l'amica Angela Zucconi.<sup>1</sup> Senza dimenticare lo spazio rappresentato dall'altra casa, l'Einaudi, divenuta per Natalia un vero luogo di lavoro dopo il ritorno a Torino, nell'ottobre del '45, ma la cui sede romana – nello sbandamento dei mesi della guerra e della Liberazione – si era rivelata un rifugio provvidenziale e salvifico per la giovane vedova che si sentiva un'inetta, un'incapace e lottava con la «tentazione di buttar la

---

\* Il saggio è uscito a stampa in «Bollettino di italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., XIV, 2, 2017.

<sup>1</sup> Cfr. A. Zucconi, *Cinquant'anni nell'utopia, il resto nell'aldilà*, Castelvecchi, Roma 2015.

vita ai cani».<sup>2</sup> «Non avevo laurea di sorta, non sapevo l'inglese e non sapevo far nulla»<sup>3</sup> scrive Ginzburg, ricordando quei giorni. «Mi dicevo che tutti, subito, vedendomi in quell'ufficio, avrebbero scoperto il grande mare di ignoranza e pigrizia che era in me».<sup>4</sup>

La presenza dei suoi luoghi è dominante in particolare all'interno dei testi brevi – cronache, saggi, critiche, ritratti, in tempi recenti oggetto di una nuova attenzione<sup>5</sup> – che costituiscono una parte consistente del *corpus* ginzburghiano. Sono racconti-saggio o saggi-racconto, materiali eterogenei fra narrativa e saggistica, caratterizzati da autobiografismo, descrittivismo e un tono etico-riflessivo, la cui identità incerta e liminale ha ispirato definizioni suggestive ed efficaci, sebbene inevitabilmente parziali, tese a cogliere alcuni fra i tanti aspetti presenti in scritti che rifiutano una tassonomia precisa: «ricordi-racconti»<sup>6</sup> (Rizzarelli), «saggi morali»<sup>7</sup> (Scarpa), «prove di voce»<sup>8</sup> al pari dei romanzi (Benvenuti). Composti nel corso di oltre mezzo secolo ed usciti in gran parte su riviste o, negli ultimi anni, su quotidiani, i testi sono stati pubblicati da Ginzburg prima in volumi autonomi<sup>9</sup> e poi nei due tomi, a cura di Cesare Garboli, delle *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, usciti nella collana dei Meridiani (1986 e 1987). Nel 2001 e 2016, Domenico Scarpa ha curato due raccolte postume, ricche d'informazioni preziose.<sup>10</sup>

Al ruolo svolto dalla spazialità all'interno degli scritti brevi sono dedicate queste note che, rimandando ad un lavoro più ampio un'analisi dei molti ambiti toccati dal tema spazio nella produzione di Ginzburg, intendono proporre alcune riflessioni su un argomento affrontato dalla critica marginalmente, focalizzando l'attenzione sui romanzi e spesso sovrapponendolo *in toto* al motivo della famiglia, cui è legato ma con il quale non coincide. Ci soffermeremo, in particolare, sull'occorrenza nei saggi-racconto e nelle memorie di due tipi di luoghi contrapposti: gli spazi interni (stanze, case, giardino) e gli spazi esterni (strade, città).

<sup>2</sup> N. Ginzburg, *Le scarpe rotte*, in «Il Politecnico», II, 1946, 16, p. 4, poi in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, a cura di C. Garboli, vol. I, Mondadori, Milano 1986, (d'ora in poi: *Opere I*), p. 795.

<sup>3</sup> N. Ginzburg, *La pigrizia*, in *Mai devi domandarmi* (1970), in Ead., *Opere raccolte e ordinate dall'Autore*, vol. II, a cura di C. Garboli, Mondadori, Milano 1987, (d'ora in poi: *Opere II*), p. 31. Col titolo *L'uscita dalla pigrizia*, il testo apparve in «La Stampa», 5 gennaio 1969, p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Cfr. D. Scarpa, *Nota del curatore*, in N. Ginzburg, *Un'assenza. Racconti, memorie, cronache 1933-1988*, a cura di Id., Einaudi, Torino 2016; M. Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria. Grandi virtù e piccole querelles nei saggi di Natalia Ginzburg*, C.E.C.M., Catania 2004; G. Benvenuti, *Natalia Ginzburg saggista*, in «Griseldaonline», XVI, 2016, 16 e E. Mondello, *Il "doppio sguardo" di Natalia Ginzburg*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., XIV, 2017, 1.

<sup>6</sup> Rizzarelli, *Gli arabeschi della memoria*, p. 21.

<sup>7</sup> Scarpa, *Nota*, cit., p. VII. Neppure l'autrice aveva trovato una definizione corretta per quelle scritture, nota Scarpa che, proponendo di chiamarli «saggi morali», riprende il titolo pensato per alcuni testi brevi da pubblicare su «Rivista bianca», periodico ideato all'inizio degli anni Cinquanta da Toti Scialoja e mai realizzato.

<sup>8</sup> Benvenuti, *Natalia Ginzburg*, cit., p. 1.

<sup>9</sup> N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1962; Ead., *Mai devi domandarmi*, Garzanti, Milano 1970 (raccolge prevalentemente articoli pubblicati su «La Stampa» negli anni 1968-1970, con alcuni scritti inediti) e Ead., *Vita immaginaria*, Mondadori, Milano 1974 (raccolge articoli pubblicati su «La Stampa» e sul «Corriere della Sera» negli anni 1969-1974, con un inedito).

<sup>10</sup> N. Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, a cura di D. Scarpa, Einaudi, Torino 2001 e Ead., *Un'assenza*, cit. Per alcuni testi dispersi usciti su giornali e ripubblicati nel 2016, in occasione dell'anniversario della nascita di Ginzburg, cfr. Mondello, cit., p. 83n.

## I

## Interni domestici ed esterni urbani

«Narrativa tutta occhio»: era tanto appropriata quanto profetica la definizione che Italo Calvino coniava nel 1947 per il filone narrativo a cui tendeva, a suo avviso, *È stato così*, il romanzo breve scritto nell'autunno-inverno del '46-'47 da Natalia Ginzburg. Recensendo per «l'Unità»<sup>11</sup> il libro che, simbolicamente, riaffermava l'identità della scrittrice nascosta nel 1942 dallo pseudonimo di Alessandra Tornimparte inventato per il primo romanzo, *La strada che va in città*,<sup>12</sup> il ventiquattrenne Calvino coglieva alcuni elementi destinati a caratterizzare tutta la produzione ginzburghiana. Di quella storia nera e malinconica, nella cui stesura aveva inutilmente cercato conforto Natalia, da poco tornata a Torino, confusa, sola e infelice,<sup>13</sup> il giovane critico sottolineava la componente visuale della scrittura accanto alla quale, acutamente, indicava ulteriori peculiarità ossia l'alterità dell'autrice rispetto alle sue disincantate eroine, la centralità delle cose e degli oggetti, il senso di estraneità al mondo, percepito come maschile.<sup>14</sup>

Questi tratti sono tipici anche dei testi brevi, nei quali spesso appaiono trasformati, amplificati o estremizzati dalla contaminazione con altri elementi con effetti contrastanti: il risultato più vistoso è la perdita o l'attenuazione della drammaticità della narrazione che diviene inaspettatamente comica, quando le ripetute affermazioni dell'autrice – in sé amare o sconsolate – di sentirsi distante, rifiutata e respinta dal mondo si intrecciano con l'ancor più frequente confessione di una qualche sua incapacità o carenza. Ginzburg sceglie di dissimulare dietro un tono sorridente il tormento emotivo e il senso di esclusione che avevano trovato un'espressione accorata e tragica nella lirica *Memoria*,<sup>15</sup> composta dopo la morte di Leone, l'unico testo in cui si abbandona, senza mediazioni, al dolore. Usualmente, l'accento è sempre autoironico: persino per descrivere la penosa povertà e la devastante solitudine seguita alla morte del marito, la scrittrice adotta un punto di vista narrativo straniante e tristemente beffardo, quello di chi ha un solo paio di calzature, bucate, molli, informi e valuta il mondo a partire dal loro misero possesso (*Le scarpe rotte*).<sup>16</sup>

<sup>11</sup> I. Calvino, *È stato così*, in «l'Unità», 21 settembre 1947; ora in Id., *Saggi*, a cura di M. Barenghi, vol. I, Mondadori, Milano 1995, p. 1086: «[...] il filone cui lei tende è quello della narrativa tutto occhio, tutta episodio, tutta tacita simpatia umana. Il grande filone che collega Maupassant a Čechov e arriva alla Mansfield».

<sup>12</sup> *È stato così* è il primo romanzo firmato «Natalia Ginzburg» fin dalla prima edizione: finita la guerra, l'autrice aveva ripubblicato col suo cognome il romanzo apparso come opera di A. Tornimparte (*La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Roma 1945). Il più antico degli scritti firmato «Ginzburg» è la poesia *Memoria* («Mercurio», I, 1944, 4, p. 165). Datato in calce «8 novembre», il testo è seguito da un corsivo redazionale: «Alla memoria di suo marito Leone Ginzburg, morto nelle carceri di Roma il 5 febbraio 1944, ucciso dalla ferocia della Gestapo, Natalia Ginzburg dedica questa poesia. Natalia Ginzburg, nota nel mondo letterario col nome di Alessandra Tornimparte, riprende il suo vero nome che dovette abbandonare per questioni razziali, nel periodo dell'oppressione nazista».

<sup>13</sup> N. Ginzburg, *Nota* (1964), in Ead., *Opere I*, cit., p. 1128-9.

<sup>14</sup> Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085. L'*incipit* era fulminante: «N. Ginzburg è l'ultima donna rimasta sulla terra. Tutti gli altri sono uomini: anche le figure di donne che vede aggirarsi intorno appartengono ormai al mondo degli uomini, al mondo di chi decide, sceglie, agisce».

<sup>15</sup> Cfr. n. 12.

<sup>16</sup> Ginzburg, *Le scarpe rotte*, cit., pp. 793-5.

Per ogni età della vita, la scrittrice lamenta un'inetitudine o un'ottusità. Da adolescente Ginzburg si percepisce un «nulla», condannata ad essere «un impiastro per sempre»,<sup>17</sup> come ha sentito dire dal padre: è incapace di vestirsi da sola, rifarsi il letto, accendere il gas, capire la matematica e il Minimo Comune Multiplo; da adulta è in difficoltà nel conciliare maternità e scrittura, preparare le pappe, badare ai figli, frequentare i salotti. È la «fintotontaggine» di Natalia, per usare il termine di Domenico Scarpa,<sup>18</sup> variamente interpretata da critici e lettori, della cui autenticità dubitava Oreste Del Buono che, in un articolo intitolato *La finta tonta*, proponeva un secco giudizio: «È difficile trovare una finta tonta più finta di Natalia Ginzburg. La sua prima preoccupazione è di ostentare la sua ottusità».<sup>19</sup> Con una ruvidità non minore Pietro Citati, recensendo *Le piccole virtù*, aveva parlato di una «infinita compiacenza di se stessa», aggiungendo che Ginzburg «si diverte a mitologizzare la propria figura; e racconta che è incapace di fare qualsiasi cosa, non sa leggere, non sa pensare, non sa cantare, non sa guidare l'automobile».<sup>20</sup>

Si sono volute ricordare alcune caratteristiche della scrittura ginzburghiana a partire dalle note di Calvino, non solo in quanto i tratti che il giovane recensore intravedeva nel '47 si presentano negli scritti di Ginzburg in modo costante e, nel tempo, sempre più interconnesso, ma perché sono elementi che divengono inscindibili dalla sua poetica dello spazio. Le ambientazioni, distanti dalla classica antitesi novecentesca città-campagna, sono costituite da interni casalinghi ed esterni urbani, con una netta predilezione per il mondo domestico che trova fondamento e rinforzo nel tono colloquiale, nel linguaggio piano e semplice, nell'attenzione alle piccole cose e agli oggetti della quotidianità con cui la scrittrice occupa la scena. Ponendosi in posizione eccentrica rispetto ad un canone narrativo che privilegi un linguaggio alto, l'autrice sceglie gli spazi famigliari e una lingua bassa definita da Montale, in una ambigua recensione, «insignificanza del tocco» e «arte sua di mimare la cadenza del chiacchiericcio».<sup>21</sup> Quella di Natalia è un'opzione volutamente antiletteraria, ha sostenuto invece Garboli che, in polemica col poeta, ha coniato un'altrettanto famosa definizione della scrittura ginzburghiana, parlando della provocazione silenziosa del tono basso, femminile e, citando il Dante del *De Vulgari eloquentia*, dello stile «remissus et humilis» nel quale «mulierculae communicant».<sup>22</sup>

Nei saggi-racconto e nelle memorie, la descrizione del paesaggio inteso quale spazio fenomenico, «luogo che ci contiene» e «scena del nostro agire»<sup>23</sup> coincidente, lo si è detto, con la zona domestica o con il contesto urbano esistenti oltre la soglia della casa, assolve raramente ad un semplice compito di ambientazione, per assumere funzioni più ampie: si trasforma in materia narrativa a dare spessore e corpo a tutta la

<sup>17</sup> N. Ginzburg, *I baffi bianchi*, in Ead., *Mai devi domandarmi*, *Opere II*, cit., p. 147.

<sup>18</sup> D. Scarpa, *Prefazione*, in N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, nuova ed. 2005, pp. XV-XXI.

<sup>19</sup> O. Del Buono, *La finta tonta*; dell'articolo, seppur molto citato, sono irreperibili luogo e data di pubblicazione (cfr., D. Scarpa, *Nota*, in Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit. p. XL).

<sup>20</sup> P. Citati, *Nessuno ha compreso come la Ginzburg il senso della famiglia*, in «Il Giorno», 19 dicembre 1962.

<sup>21</sup> E. Montale, «Lessico famigliare» *crudelmente con dolcezza*, in «Corriere della sera», 7 luglio 1963, p. 7. Il tono ambivalente della recensione è stato attribuito anche ad un possibile risentimento di Montale per l'immagine macchiettistica proposta nel romanzo di sua moglie e zia di Natalia, Drusilla Tanzi, la Mosca di *Sutura*.

<sup>22</sup> C. Garboli, *Apparati bibliografici*, in *Opere II*, p. 1579.

<sup>23</sup> Cfr. C. Socco, *Lo spazio come paesaggio*, in «Versus. Quaderni di studi semiotici», XXVI, 1996, 73-74, p. 193.

scrittura, si fa codice che unisce campi semantici distinti (lo spazio esterno e lo spazio interno), diventa paesaggio interiore che attiva il disvelamento di emozioni e pensieri segreti. Come ebbe a riconoscere la stessa Ginzburg, uno fra i primi traduttori della *Recherche*, la sua è una poetica dello spazio segnata dall'influenza proustiana.

Affrontare Proust era stata un'esperienza complessa ma formativa per la ventenne che non aveva mai tradotto nulla e che, lo ha raccontato, si affaticava a scartabellare il vocabolario. L'impresa improba di affrontare la *Recherche*, tra errori e rifacimenti del testo, si era tramutata «in un rapporto di stretto ed intimo colloquio» col suo autore. «Dopo molto tempo, mi son resa conto d'aver cercato, e trovato in Proust qualcosa che serviva a me, per il mio scrivere».<sup>24</sup>

I luoghi raffigurati – è irrilevante se stanze, strade o città – non sono spazi geometrici, assoluti, visti oggettivamente, ma ciò che Maurice Merleau-Ponty chiama spazi antropologici,<sup>25</sup> frutto di un vissuto e di un'esperienza personale, colti con una *vista soggettivante* che pone in primo piano la percezione contingente, favorendo nuove intuizioni. Essi costituiscono una serie di con-testi spaziali fortemente evocativi, in grado di far scattare l'immaginazione poetica, la *rêverie*<sup>26</sup> teorizzata da Gustave Bachelard: un'abitazione o un giardino (per il filosofo anche i mobili e gli arredi) richiamano alla mente ricordi e affetti, che consentono al soggetto di abbandonarsi alle emozioni poiché la casa è uno spazio di individuazione, fornisce identità ed è un luogo attraverso cui chi la abita si definisce e delinea i confini fra dentro e fuori. Continuando a citare Bachelard, si potrebbe osservare che, proprio perché nate dall'evocazione del passato, le rappresentazioni degli luoghi creano nei saggi-racconti ginzburghiani immagini poetiche capaci di provocare nel lettore un *retentissement*, quella risonanza sentimentale che «opera un cambiamento d'essere: l'essere del poeta sembra essere diventato nostro».<sup>27</sup> Chi legge entra, cioè, in una consonanza emozionale significativa con chi scrive, poiché l'immagine spaziale è potente e attiva anche i suoi ricordi. La suggestione dei luoghi dell'infanzia e la loro traccia mnestica sono indelebili: «Prima di essere “gettato nel mondo”», afferma ancora il filosofo, «l'uomo viene depresso nella culla della casa e sempre nelle nostre *rêveries* la casa è una grande culla». Nel «teatro del passato che è la nostra memoria»,<sup>28</sup> si torna incessantemente alla raffigurazione della casa. Era stata un nido, ora diventa una tana.

Natalia Ginzburg è ben consapevole di che cosa rappresenti una casa e che il ricordo emozionale di un luogo sia incancellabile. «Uno le case può venderle o cederle ad altri finché vuole, ma le conserva ugualmente per sempre dentro di sé»<sup>29</sup> afferma, emblematicamente, Giuseppe, uno dei personaggi del suo ultimo romanzo, *La città e la casa* (1984), in cui l'autrice denuncia il fallimento esistenziale, il vuoto affettivo,

<sup>24</sup> N. Ginzburg, *Come ho tradotto Proust*, in «La Stampa», 11 dicembre 1963, p. 7. Sul legame fra la scrittura di Ginzburg e l'esperienza di traduttrice di Proust si veda *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di A. Dolfi, Firenze University Press, Firenze 2014.

<sup>25</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione* (1945), Bompiani, Milano 2003.

<sup>26</sup> Cfr. G. Bachelard, *La poetica della rêverie* (1962), Dedalo, Bari 1972 e Id., *La poetica dello spazio* (1957), Dedalo, Bari 2006.

<sup>27</sup> Bachelard, *La poetica dello spazio*, cit., p. 12.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 35 e 36.

<sup>29</sup> N. Ginzburg, *La casa e la città*, Einaudi, Torino 1984, *Opere II*, cit., p. 1511.

la disgregazione della famiglia contemporanea. Per l'opera la scrittrice sceglie un titolo simbolico e metonimico che, in quei due termini così centrali nella sua poetica e ricorrenti nei testi, esprime la contrapposizione fra mondo esterno e dimensione interiore, vita pubblica e relazioni affettive. Anche le pagine saggistiche e giornalistiche confermano l'antitesi fra città e casa, negatività e positività, spazio «disforico» e spazio «euforico», per usare le definizioni di Greimas: l'abitazione è il luogo della crescita, il territorio identitario della famiglia ed offre un rifugio conosciuto in cui trovare riparo, mentre lo spazio urbano è un mondo ignoto e insicuro, una scena sociale in cui si è obbligati a relazionarsi con gli altri e a dimostrare di continuo le proprie capacità.

Nelle pagine memorialistiche Natalia non esita a dimostrare fino a qual punto i luoghi narrati coincidano con il suo «vissuto emotivo»,<sup>30</sup> rivelando certezze e paure, infantili o di adulta: le strade che deve percorrere per andare a scuola da sola, ragazzina timida e abituata a studiare privatamente a casa; le aule detestate in cui, liceale solitaria e non molto dotata, prende brutti voti; gli uffici dell'Einaudi ove, ne è certa, rivelerà la propria inadeguatezza; la casa di via Pallamaglio in cui, in tempi diversi, è stata infelice e felice; la Torino triste e malinconica rappresentata in *Ritratto di un amico*,<sup>31</sup> il testo scritto per la morte di Cesare Pavese e costruito sulla rievocazione della loro città.

Il *limen* è bachtinianamente la soglia dell'abitazione, confine fisico ed emozionale fra adolescenza e maturità, che Natalia attraversa grazie all'incontro con Leone e alla pubblicazione, tanto agognata, delle prime novelle. Quando descriverà i suoi luoghi, sarà ben consapevole del loro valore mnestico e di quanto esso cambi nel tempo, come dimostrano le righe finali di *Io abitavo in via Pallamaglio*, uno dei racconti in cui più forte è la *rêverie* e più esplicito il racconto del rapporto con la casa in cui aveva trascorso l'infanzia e gli anni difficili del suo ritorno a Torino, dopo la morte del marito. Scrive Ginzburg:

Le città sono fatte di strati sovrapposti, creati dalle epoche diverse in cui vi abbiamo vissuto. È noto: Proust l'ha detto. «Le case, le strade, i viali sono fuggitivi, ahimè, come gli anni». La nostra memoria soggiorna ora su uno strato ora sull'altro. Vi si posa come un uccello. Tuttavia sulle città dove siamo cresciuti, sui luoghi che abbiamo guardato nell'adolescenza o nell'infanzia, la nostra memoria si ferma più spesso e più lungamente. Ritrova intatta la curiosità, l'impazienza, l'avversione, la paura e l'attesa di quel primo sguardo.<sup>32</sup>

## II

### La «casa interiore»

La ricerca dell'equilibrio fra storia familiare e storia personale, finzionalità e autobiografismo che caratterizza *Lessico familiare* investe anche l'ambientazione

<sup>30</sup> M. Lenzi, L. Pavia, E. Valenti, *La casa e il divenire di sé. Immagini e narrazioni terapeutiche*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 25.

<sup>31</sup> N. Ginzburg, *La triste estate di Cesare Pavese*, in «Radiocorriere-TV», XXXV, 3-9 agosto 1958, 31, pp. 20-1, poi Ead., *Ritratto d'un amico*, in *Le piccole virtù*, cit., pp. 797-804.

<sup>32</sup> N. Ginzburg, *Io abitavo in via Pallamaglio*, in «l'Unità-AR», 24 settembre 1987, p. 13, poi Ead., *Via Pallamaglio*, in *L'assenza*, cit., p. 240.

costituita, in quasi tutto il romanzo, dalle case in cui Ginzburg ha trascorso l'infanzia e la giovinezza. La città è il fondale – sfuocato e secondario – di una scena narrativa che, a parte qualche episodio quale la rievocazione delle defaticanti camminate in montagna, è tutta concentrata sugli interni abitati dalla famiglia Levi e frequentati dagli intellettuali e dai giovani antifascisti torinesi, i cui nomi affollano il libro. Nella geografia del romanzo, Torino è più un teatro culturale, politico e umano che un luogo rappresentato.

Sebbene un'analisi degli spazi di *Lessico familiare* esuli da queste note, va almeno accennato alla diversità dei contesti rappresentati rispetto ai testi saggistici, poiché nel romanzo anche la scelta dei luoghi sembra confermare l'indicazione fornita nel paratesto dall'autrice, di aver posto al centro del racconto non la propria storia ma quella della famiglia.<sup>33</sup> il paesaggio è dato dagli ambienti abitati dalla tribù, con poche eccezioni nella parte finale del libro. La scena è spesso teatralizzata, reiterando l'effetto di dinamicità e ritmo presente già nell'*incipit* del romanzo, che si apre offrendo al lettore l'immagine e i suoni degli interni domestici di casa Levi. È il momento del pranzo e il rito familiare più privato di condivisione del tempo appare punteggiato dai rumorosi interventi del padre, col suo stravagante lessico:

Nella mia casa paterna, quand'ero ragazzina, a tavola, se io o i miei fratelli rovesciavamo il bicchiere sulla tovaglia, o lasciavamo cadere un coltello, la voce di mio padre tuonava: - Non fare malagrazie! Se inzuppavamo il pane nella salsa, gridava: - Non leccate i piatti! Non fate sbrodeghezzi! Non fare potacci!<sup>34</sup>

In *Lessico familiare* si instaura un'omologia fra raffigurazione dei luoghi e rappresentazione del soggetto che prende parola, fra l'attenzione negata agli spazi non condivisi e la cancellazione del personaggio dell'autrice. Nel romanzo la figura di Natalia è fantasmica, tanto presente come io narrante quanto assente come io narrato: poco (quasi nulla) sappiamo delle sue emozioni, di ciò che pensa e prova da ragazzina e tanto meno da adulta o quale sia il suo percorso di formazione. Ginzburg sceglie per sé un ruolo decentrato e uno sguardo obliquo con cui guardare dal basso la sua eccentrica ed ingombrante famiglia, evitando di raccontarsi realmente pur rivelando, nei pochi cenni che fornisce, il suo vivere una condizione liminare adolescenziale, sospesa nel cronotopo bachtiniano della soglia, simile sotto questo aspetto ai tanti altri personaggi di ragazzi presenti nei romanzi del secondo Novecento, spesso costruiti sulla narrazione del loro riuscito o fallito *Bildung*. Accostando *Lessico familiare* ai testi memorialistici, risulta evidente la duplicità del percorso seguito da Ginzburg, il suo doppio sguardo,<sup>35</sup> cioè il differente posizionamento autoriale con cui la scrittrice affronta la forma romanzesca e le forme brevi. Anche in queste ultime l'autrice sceglie il ruolo di narratore interno, ma rispetto al romanzo lo interpreta in modo profondamente diverso, mettendo in scena la propria soggettività, parlando senza censure del vissuto emotivo legato ai luoghi della memoria, rivelando un'infanzia e una giovinezza di adolescente solitaria,

<sup>33</sup> N. Ginzburg, *Avvertenza*, in *Lessico familiare*, Torino, Einaudi, 1963, poi Ead., *Opere I*, cit., p. 899.

<sup>34</sup> Ivi, p. 901.

<sup>35</sup> Cfr. Mondello, *Il "doppio sguardo" di Natalia Ginzburg*, cit.

infelice e poco considerata ed esibendo sentimenti, disagi e paure mediante una costruzione narrativa basata sul continuo spostamento dell'asse del racconto dall'esterno all'interno, dalla città alla casa, dalla storia al senso di Sé. Quasi a compensare l'assenza e il silenzio con cui avvolge la sua figura nelle opere maggiori e pur mantenendo di queste ultime l'inclinazione alla semplificazione sintattica e lessicale, nei testi saggistici e giornalistici Ginzburg si trasforma in una protagonista ironica, analitica, affabulatrice, tutt'altro che restia a parlare della sua vita di adolescente, poi di moglie, madre ed infine nonna o a prender parola sugli eventi politici dell'Italia contemporanea (dai referendum sul divorzio e sull'aborto al cambio del nome del Pci). È raro che il vissuto non entri in un testo: anche negli anni Settanta e Ottanta, la maggior parte dei pezzi mantengono quel caratteristico impasto di passato e presente che rende impossibile dividere i racconti di memoria dagli altri, come l'autrice stessa aveva dichiarato nel 1970, confessando di aver dovuto abbandonare l'idea di raccogliere per generi i materiali di *Mai devi domandarmi*, perché «la memoria veniva a mescolarsi spesso negli scritti di non-memoria».<sup>36</sup>

Sono numerose le descrizioni ispirate da abitazioni presenti nei testi brevi, in maggioranza destinati a quotidiani o riviste: le case di Torino raccontate in due racconti dall'omonimo titolo di *Infanzia* (1948 e 1969), in *I baffi bianchi* (1970) e *Io abitavo in via Pallamaglio* (1987); l'alloggio paesano di Pizzoli in *Inverno in Abruzzo* (1944) e *Cronaca di un paese* (1945); le stanze in affitto del dopoguerra e l'appartamento comprato a Roma con Gabriele Baldini in *Estate* (1946), *Le scarpe rotte* (1946) e *La casa* (1987). Ma accanto a questi titoli, potremmo ricordarne altri, composti nell'arco di quasi mezzo secolo, nei quali il vissuto emotivo trova origine o rinforzo dalla narrazione di un luogo e la costruzione testuale si basa sulla declinazione di uno fra i tanti significati assunti dallo spazio. È ampio il ventaglio di valori che, a seconda del *topic* narrativo, Ginzburg attribuisce all'abitazione: appartenenza, identità, protezione, tempo dell'infanzia-adolescenza, specchio del Sé, simbolo di emancipazione dalla famiglia d'origine, luogo di creazione di un nuovo nucleo affettivo e territorio liminare nei momenti di crisi.

La casa è lo «spazio per una memoria di base», destinato ad essere «abitato per sempre dal nostro immaginario»<sup>37</sup> teorizza Michelle Perrot, autrice di alcuni lavori fondamentali sulla vita privata nell'Occidente nei volumi curati da Philippe Ariès e Georges Duby, è cioè un luogo ove si stratificano i ricordi fra i quali, riprendendo Bachelard, i più potenti e duraturi sono quelli dell'infanzia. Ginzburg non sfugge a tale costruzione mnestica, come dimostra lo spazio dedicato alle reminiscenze delle abitazioni torinesi ancor maggiore dell'attenzione, già notevole, riservata agli alloggi romani. Ha trascorso due decenni a Torino da quando, a tre anni, si è trasferita con la famiglia nella città piemontese dalla Sicilia; a ventiquattro ha raggiunto Leone al confino in Abruzzo e, nel ricordo, la crescita e il passaggio all'età adulta le appaiono scanditi dalla successione delle abitazioni. Ai suoi occhi, c'è una sinonimia fra fasi della vita e case: l'infanzia si identifica con Via Pastrengo, l'adolescenza con Via

<sup>36</sup> N. Ginzburg, *Nota*, in *Mai devi domandarmi*, *Opere II*, cit., p. 4.

<sup>37</sup> M. Perrot, *Modi di abitare*, in P. Ariès, G. Duby, *La vita privata L'Ottocento*, Laterza, Bari 1987, p. 255.



Pallamaglio e corso Re Umberto, la giovinezza con via Galileo Ferraris.<sup>38</sup> È questa la sua «casa interiore»,<sup>39</sup> formata dai ricordi mutatis in tratti d'identità personale, che porterà per sempre con sé.

La toponomastica di Torino si arresta all'indicazione dei luoghi domestici: non rientra nella poetica dello spazio di Ginzburg appuntare lo sguardo sulla città o sulle sue strade e le rare immagini urbane sono quelle di un territorio inquietante se non pericoloso (*I baffi bianchi*). Anche il rapporto con la casa in cui abita è però sofferto e complesso. Quando rievoca l'adolescenza, la scrittrice dichiara verso lo spazio familiare sentimenti violenti e contrastanti, così come pesante e contraddittorio sembra essere tutto il suo mondo: definisce la casa un rifugio e insieme afferma di detestarla, si considera privilegiata ma si sente umiliata da ciò che vive come una diversità, si descrive solitaria e introversa seppur desiderosa di amicizie. Propone di se stessa l'immagine amara e sgradevole di un'adolescente divenuta, per la scarsa abitudine a stare con i coetanei, «autoritaria con i deboli e pavida coi forti», «ostinata e prepotente, e nello stesso tempo d'una timidezza feroce», «insieme incapace di compagnia e incapace di sopportare la volontà del prossimo».<sup>40</sup>

L'autorappresentazione negativa trova un rinforzo nel giudizio critico sulla casa: con un atteggiamento tipicamente adolescenziale, Natalia sposta fuori da sé la responsabilità del disagio e lega il suo essere «diversa e dunque sola»<sup>41</sup> all'eccentricità della famiglia e ad una inadeguatezza dell'abitazione, di cui si vergogna. Ma, pur elencando puntigliosamente ciò che definisce le «infinite mancanze che macchiavano la mia casa»<sup>42</sup> e che detesta (non ultimo le abitudini del padre, del quale ha «una sacra paura»),<sup>43</sup> le mura domestiche le appaiono essere l'unico riparo, come scrive raccontando la sofferenza del primo giorno nella scuola pubblica in cui, ignorata da tutti, era rimasta sola nel banco:

<sup>38</sup> «A Torino ho abitato in quattro luoghi; in via Pastrengo ho passato l'infanzia; in via Pallamaglio, la fine dell'infanzia e i primi anni dell'adolescenza; in corso Re Umberto, la tarda adolescenza; in corso Galileo Ferraris, la giovinezza. Ma in via Pallamaglio sono tornata a vivere dopo la guerra; e per me Torino è soprattutto via Pallamaglio. Dopo la guerra, questa via ha cambiato nome, è diventata via Morgari; e anche oggi, credo si chiama così. Però nel ricordarla mi vien fatto di restituirla quel suo primo nome» (Ginzburg, *Via Pallamaglio*, cit., p. 237).

<sup>39</sup> «La casa non è solo una abitazione puramente oggettuale, lo spazio abitativo va oltre ogni significazione fisica, perché la casa è anche un insieme di ricordi, è innanzitutto la “casa interiore” che ci portiamo dentro nei diversi traslochi che l'esistenza consente ed obbliga a vivere. L'identità personale come “costruzione della memoria quindi, anche di una memoria fatta di case vissute” [Galimberti U., *Il corpo*] rimanda a questo concetto di casa interiore e pertanto allo sviluppo e trasformazione del sé» (Lenzi, Pavia, Valenti, *La casa*, cit., p. 41).

<sup>40</sup> N. Ginzburg, *Infanzia* (1969), in Ead., *L'assenza*, cit., p. 202. Nel volume i testi intitolati *Infanzia* sono due, datati 1948 (titolo originale: *Una lunga infanzia*, in «l'Unità», ed. piemontese, 13 giugno, p. 3) e 1969 (titolo originale: *Il mio ginnasio*, in «La Stampa», 4 maggio 1969, p. 3, poi *Infanzia*, in *Mai devi domandarmi, Opere II*, cit., pp. 55-9).

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> «Con una penna stilografica che macchiava le dita, scrivevo e intanto enumeravo in me le ragioni per cui non avevo diritto al consenso del prossimo: le mie calze di cotone marrone a coste; le mie scarpe alte; e altre ancora ce n'erano invisibili sulla mia persona, ma in qualche modo oscure stampate su di me: le infinite mancanze che macchiavano la mia casa, l'assenza di telefono, l'assenza di fiori sui balconi, le carte strappate sui muri; il nostro essere “senza soldi” e tuttavia non meravigliosamente poveri; le sfuriate di mio padre che potevano scoppiare in qualunque giorno, anche a Pasqua o nelle feste per i compleanni», Ivi, p. 204.

<sup>43</sup> Ginzburg, *I baffi bianchi*, cit., p. 150.

Mi si offerse l'immagine della mia casa, detestabile e cara, un rifugio dove tra poco mi sarei nascosta ma dove non mi sarei consolata, perché il dispiacere di non avere amici m'avrebbe inseguito sempre e in ogni luogo.<sup>44</sup>

La casa «detestabile e cara» è quella di Via Pallamaglio in Borgo Valentino, quartiere San Salvario, un luogo sulla cui immagine sembrano pesare, oltre che i nuovi obblighi dovuti all'iscrizione alla scuola pubblica secondaria, le difficoltà e i malesseri legati alla crescita: «In via Pallamaglio, dissi addio all'infanzia»,<sup>45</sup> scrive Ginzburg. Nel paesaggio interiore della scrittrice sembra restare indelebile e con una valenza positiva solo il ricordo della prima casa torinese nella centrale Via Pastrengo, quartiere Crocetta, e in particolare del suo giardino, sebbene modesto e incolto, che è rievocato nel più lungo testo dedicato dalla scrittrice ad una sua abitazione, *La casa fantasma*, pubblicato su «Il Giorno» nel 1965 e poi raccolto col titolo semplificato di *La casa in Mai devi domandarmi* (1970).<sup>46</sup> Con una scrittura briosa e autoironica, Natalia racconta i sogni e le angosce dei lunghi mesi trascorsi cercando un'abitazione a Roma, divisa fra i ricordi torinesi e il presente romano, i propri desideri e la volontà del marito Gabriele ed esibisce il personale portato emozionale e simbolico connesso col tema casa. L'immagine del luogo domestico quale rifugio, infatti, trasformatasi nel tempo nella metafora della casa-tana (talora casa-nido), ricorre in molti testi, in presenza di rappresentazioni spaziali evocative di luoghi concreti le quali, come si è detto, originano le *rêveries*.

Anche nei racconti del confino a Pizzoli, dove Natalia abita per tre lunghi anni, dopo aver raggiunto nel 1940 Leone, è frequente la rappresentazione contrastiva di paesaggio e interni domestici descritti come un riparo. In *Inverno in Abruzzo*,<sup>47</sup> un testo composto nell'autunno 1944 e pubblicato sulla rivista di Carlo Muscetta «Aretusa», l'apertura della narrazione è sulla durezza del luogo e sulla vita difficile di chi ci vive: il paese è povero, abitato da uomini e donne segnati dalla fatica, che d'inverno si rintanano in case buie, con camere squallide e vuote. Natalia rimpiange Torino e la sua vita coniugale precedente: «Era un esilio, il nostro: la nostra città era lontana e lontani erano i libri, gli amici, le vicende varie e mutevoli di una vera esistenza».<sup>48</sup> Di casa Ginzburg, dà invece un'immagine di serenità: una grande cucina ove la famiglia trascorre le giornate, una stufa, un tavolo ovale su cui lavora Leone, i giocattoli dei bambini per terra. È un rifugio per la giovane Natalia, come lo era stata per l'adolescente la casa paterna ma, a differenza di quest'ultima, l'abitazione paesana, seppur «vecchia, signorile e cadente»<sup>49</sup> come ricorda in *La paura*, oltre a proteggerla dall'esterno avverso, custodisce una vita familiare faticosa ma felice.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Ginzburg, *Via Pallamaglio*, cit., p. 238.

<sup>46</sup> «Io desideravo, da anni, una casa con un giardino. Avevo vissuto, da bambina, in una casa col giardino, a Torino: e la casa che immaginavo e desideravo assomigliava a quella. Non mi sarei accontentata di un magro giardinetto, volevo alberi, una vasca di pietra, cespugli e sentieri: volevo tutto quello che c'era stato in quel giardino della mia infanzia». (N. Ginzburg, *La casa fantasma*, in «Il Giorno», 9 maggio 1965, p. 11, poi Ead., *La casa*, in *Mai devi domandarmi*, *Opere II*, cit., p. 7).

<sup>47</sup> N. Ginzburg, *Inverno in Abruzzo*, in «Aretusa», II, 7, marzo 1945, pp. 52-5, poi Ead., *Le piccole virtù*, cit., pp. 787-92.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 787.

<sup>49</sup> Ginzburg, *La paura*, in Ead., *L'assenza*, cit., p. 182.

Anni dopo, ripensando a quanto allora sognasse un'avvenire migliore, ricco di desideri appagati, Ginzburg scriverà con amarezza: «Ma era quello il tempo migliore della mia vita e solo adesso che m'è sfuggito per sempre, solo adesso lo so».<sup>50</sup>

### III

Torino, Roma e Londra

Il mondo risulta estraneo a Natalia Ginzburg, che esprime la sua alterità in modo esplicito, dichiarando uno scollamento e un isolamento dalla realtà o osservando con criticità lo sperpero e l'aridità della vita contemporanea. Ma la scrittrice manifesta la percezione della propria diversità anche disseminando nei testi le dichiarazioni d'incapacità e inettitudine di cui si è già parlato e che, in un recente saggio, Giorgio Baroni collega all'idea della tana, intesa come «il luogo dell'abitare il mondo sotto la specie morale dell'inadeguatezza».<sup>51</sup> Che si concordi con tale interpretazione o si preferisca dare una diversa lettura della pretesa ottusità di Ginzburg, senza leggerla cioè come una nicchia o un rifugio, è innegabile la frequenza con cui il tema di uno spazio riparato – reale e fisico, non allegorico –, è presente nei testi memoriali: la similitudine di Bachelard della casa come culla, luogo della primissima infanzia destinato ad essere evocato per sempre con rimpianto, in alcuni momenti della vita adulta di Natalia lascia il posto a quella della casa come tana – non un semplice rifugio – in cui isolarsi.

Nel lessico della scrittrice i termini 'rifugio' e 'tana' non sono equivalenti: il primo corrisponde all'idea di uno spazio che consente la momentanea evasione da un disagio, il secondo al concetto di un luogo riposto, un buco in cui nascondersi per sopravvivere e, se possibile, imparare di nuovo a vivere. Ginzburg scrive di cercare un «rifugio» nell'abitazione paterna, lo si è visto, per sottrarsi alla solitudine patita a scuola e al rifiuto dei compagni; parla, invece, sempre di una «tana» a proposito di tutti i luoghi in cui ha trovato o sognato di trovare un riparo in situazioni gravi, dolorose o tragiche. In *Il figlio dell'uomo*, ad esempio, un cupo articolo scritto nel 1946 per «l'Unità», la scrittrice vede nell'abitazione il simbolo della pace e un conforto alla sofferenza della guerra che, per tanti, ha avuto «il volto atroce della casa crollata», trovando però per sé, solo parole amare: «ciascuno di noi avrebbe molto voglia di posare il capo da qualche parte, ciascuno avrebbe voglia di una piccola *tana* asciutta e calda. Ma non c'è pace per i figli degli uomini».<sup>52</sup> In *La casa fantasma*, evoca più volte i luoghi in cui si è nascosta per sopravvivere al dolore: è stata «una *tana*» l'abitazione romana presa in affitto alla fine degli anni Cinquanta, «dove, quando ero triste, mi rimpiazzavo come un cane malato, bevendo le mie lacrime, leccando le mie ferite».<sup>53</sup> È stata «una *tana*», un buco in cui rifugiarsi anche la sede

<sup>50</sup> Ivi, p. 792.

<sup>51</sup> G. Baroni, *Lessico per Natalia. Brevi "voci" per leggere l'opera di N. Ginzburg*, Il Melangolo, Genova 2015, pp. 40-1.

<sup>52</sup> N. Ginzburg, *Il figlio dell'uomo*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., pp. 836-7. Corsivo mio.

<sup>53</sup> «Io mi ero scavata, in quella casa, la mia *tana*. Era una *tana* dove, quando ero triste, mi rimpiazzavo come un cane malato, bevendo le mie lacrime, leccando le mie ferite. Ci stavo dentro come in una calza vecchia. Perché cambiare casa? Qualsiasi altra casa mi sarebbe stata nemica, e io ci avrei vissuto con ribrezzo». N. Ginzburg, *La casa fantasma*, in «Il Giorno», 9 maggio 1965, p. 11, poi Ead., *La casa*, in *Mai devi domandarmi, Opere II*, cit., pp. 12-3. Corsivo mio.

romana dell'Einaudi, in Via uffici del Vicario 49, dove grazie a Carlo Muscetta aveva trovato un impiego nei lunghi mesi del '45 quando, lasciati i bambini ai genitori, aveva vissuto da sola nella Roma occupata come racconta in *Le scarpe rotte e Estate*, in cui si rappresenta andare al lavoro disperata, «per fingere d'essere un uomo».<sup>54</sup> Con l'immediatezza emozionale dei testi brevi, senza abbandonare l'usuale stile piano e privo d'enfasi, nel secondo racconto Ginzburg rievoca lo smarrimento emotivo di quei mesi in cui «ero stanca d'essere una donna», scrive, «volevo morire» in una «estate calda, avvampante, nella città piena di ricordi e di strade».<sup>55</sup> La scena del tentato suicidio – narrata con essenzialità e quasi con diarismo – si apre su una Roma deserta:

[...] restai stupita a guardare com'ero sola, sola e libera nella città vuota, col potere di fare a me stessa tutto il male che avessi voluto. Rientrai e presi il sonnifero, sciolsi tutte le pastiglie del tubetto in un bicchiere d'acqua, non capivo bene se volevo dormire molto a lungo o morire. Al mattino venne la portinaia della pensione, mi trovò che dormivo e poco dopo andò a chiamare un medico.<sup>56</sup>

Scrivendo *La casa fantasma* vent'anni dopo, la *rêverie* di quei giorni drammatici fa sì che la scrittrice percepisca come familiari le strade e i vicoli attorno al Pantheon, vicini alla sede dell'Einaudi, un luogo a lei noto: un punto dove un tempo si era scavata una *tana*».<sup>57</sup> Ginzburg comprenderà un appartamento situato a poche decine di metri da quel palazzo, rassegnandosi ad abbandonare il sogno di trovare un alloggio con un giardino come quello dell'infanzia rivelato nell'*incipit* del racconto, uno dei testi in cui risulta più evidente il processo mnestico attivato dalla scrittura e la creazione, mediante i ricordi, di un paesaggio interiore. Il giardino citato è quello dell'amata casa di Via Pastrengo, che ha un posto centrale nelle memorie infantili: come Ginzburg aveva racconta in *Infanzia* (1948), da bambina era il territorio delle fantasticherie e un rifugio sebbene, nella realtà, fosse uno spazio «incolto e selvaggio» dove trascorreva il tempo, condannata a giocare da sola «perché nessuno aveva tempo di badare a me, nessuno aveva tempo di dare all'infanzia quello che è dovuto all'infanzia».<sup>58</sup> Natalia aveva la compagnia di un gatto nero e di un animale immaginario segreto, lo Zameda, «qualcosa fra il rospo e il maiale, molto strano e magico»<sup>59</sup> per il quale aveva scavato una buca e a cui portava cibo e fiori. Il raccontarsi da adulta attraverso i ricordi dei luoghi, lieti o dolorosi, suscita in Ginzburg la consapevolezza che il valore identitario della casa la interroga, in modo profondo, su se stessa. Nella parte centrale de *La casa fantasma*, secondo modalità stilistiche tipiche di alcuni testi memoriali, la scrittrice abbandona repentinamente il

<sup>54</sup> N. Ginzburg, *Estate*, in Ead., *L'assenza*, cit., p. 134.

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

<sup>56</sup> *Ivi*, pp.135-6.

<sup>57</sup> «[...] era un punto della città che io riconoscevo come un luogo amico: un punto dove un tempo m'ero scavata una *tana*. Non già che io fossi stata felice, in quell'edificio: vi ero stata, anzi, perdutoamente infelice. Ma vi avevo scavato una *tana*; e il ricordo di quella *tana* che mi ero scavata, tanti anni prima, m'impediva di sentirmi, su quelle strade, e in quei vicoli, un'estranea capitata là per errore», *Ivi*, p. 21. Corsivo mio. Sul lavoro di Ginzburg nella sede romana dell'Einaudi, si veda anche *La pigrizia*, in Ead., *L'assenza*, cit., pp. 188-93.

<sup>58</sup> N. Ginzburg, *Infanzia* (1948), in Ead., *L'assenza*, cit., p. 144.

<sup>59</sup> *Ibid.*

registro comico e il racconto ironico dei battibecchi coniugali e delle proprie pellegrinazioni per i quartieri di Roma, per lasciare spazio all' autoriflessione:

Ma forse ogni casa, ogni casa, col tempo, poteva diventare una *tana*? E accogliermi nella sua penombra, benigna, tiepida, rassicurante?

Oppure non era piuttosto che io non desideravo vivere in nessuna casa, in nessuna, perché quello che sentivo di odiare non erano le case, ma bensì me stessa? E non era che tutte le case, tutte, potevano andar bene, purché le abitasse qualcun altro, e non io?<sup>60</sup>

La nuova abitazione al centro di Roma diventerà anch'essa una tana: per trent'anni Natalia vivrà all'ultimo piano di Palazzo Nari, in Piazza in Campo Marzio 3, vicino al portone numero 5 dove prenderà casa l'amico Italo Calvino, che in *Palomar* descrive il loro panorama sui tetti romani. Anche Ginzburg racconta la sua casa «serrata fra comignoli e campanili», ma ne narra soprattutto gli interni, i soffitti con le travi, il camino e il divano dove prende l'abitudine di scrivere. Vicino, il gatto. Nei testi brevi Roma è rappresentata con modalità insieme simili e diverse da quelle con cui Ginzburg racconta Torino: ambedue le città sono lo sfondo più antropologico che geografico della narrazione, così come ambedue sono soprattutto una quinta narrativa. Rappresenta un'eccezione il già ricordato articolo per la morte di Pavese, *Ritratto di un amico*, in cui la scrittrice dedica intense pagine all'immagine malinconica e invernale della capitale sabauda, intrecciando gli aspetti denotativi ad elementi connotativi, descrivendo gli edifici, il cinematografo, il fiume e l'emozione di tornare a Torino sentendosi a «casa propria» e riconoscendo, quindi, alla città – unico testo in cui si verifica tale proiezione – le stesse qualità identitarie dell'abitazione dell'infanzia. Al lettore viene offerto un paesaggio emozionale, diretta emanazione di una parola autoriale univoca, di una città che è un «luogo dell'anima» e ha le stesse caratteristiche dell'amico Pavese scomparso: «laboriosa, aggrondata in una sua operosità febbrile e testarda; ed è allo stesso tempo svogliata e disposta a oziare e a sognare».<sup>61</sup>

L'immagine di Roma è, invece, duplice e rispecchia le due fasi della vita trascorse dalla scrittrice nella città. Il primo periodo comprende gli ultimi mesi di guerra e i primi del dopoguerra: la rappresentazione mnestica – emotiva e segnata dal lutto –, è quella di un luogo amato ma odiato perché troppo affollato di fantasmi tragici. «Un senso di repulsione e d'amore insieme, mi contraeva il cuore per ogni strada, per ogni casa di quella città» scrive Natalia in *Estate*, «e nascevano ricordi di varia natura, scottanti come il sole».<sup>62</sup> Il secondo periodo inizia col trasferimento definitivo nell'appartamento di Campo Marzio: nei testi la tensione emozionale appare placata e l'immagine della città, nella fase precedente sempre amara ma precisa, lascia il posto all'usuale, veloce, rappresentazione di uno spazio urbano esterno all'io narrante, sfumato e vago. Questa diversa attenzione riservata ai luoghi trova un'eccezione nel già citato racconto *La casa fantasma*, in cui Ginzburg descrive alcune zone della città nelle quali visita case brutte o improbabili, distanti dai propri modelli ideali di

<sup>60</sup> Ivi, p. 13.

<sup>61</sup> Ginzburg, *Ritratto d'un amico*, cit., p. 798.

<sup>62</sup> Ginzburg, *Estate*, cit., p. 135.

quartiere e di abitazione ma, a differenza di quanto avviene in *Ritratto di un amico*, l'emozionalità non coinvolge il paesaggio e rimane autocentrata sul soggetto. Volendo trovare una Roma di Natalia Ginzburg la si deve cercare piuttosto in una delle opere maggiori, in *Caro Michele*, il romanzo epistolare uscito nel 1973 e considerato la prima opera a mettere in scena la storia di un giovane terrorista, figlio di una famiglia frantumata dalla moderna crisi dei rapporti umani. Il paesaggio urbano in cui si muovono come marionette i personaggi «sbattuti di qui e di là in una Roma che conosciamo fin troppo bene», scrive Garboli nel risvolto del volume, è lo specchio della perdita dell'intimità familiare che Ginzburg aveva rappresentato problematicamente in tutti i romanzi: negli anni la mutazione delle relazioni familiari le appare irreversibile. È un fallimento personale e collettivo che la scrittrice torna a raccontare nei romanzi brevi *Famiglia e Borghesia* (1977) e nella sua ultima opera narrativa, *La città e la casa* (1984), il cui titolo, lo si diceva in precedenza, accosta due spazi percepiti come antagonisti e contrastivi, l'interno e l'esterno, il paesaggio interiore e l'esperienza nel mondo. Sebbene la famiglia abbia smesso di essere il fulcro della realtà più autentica e il nucleo di base della società, Natalia ha però bisogno di credere che essa esista ancora, perché famiglia è *in primis* uno spazio, anche piccolo o precario ma condiviso. «Che cos'è una famiglia?», si chiede in una pagina di *Serena Cruz o la vera giustizia* (1990), il libro che raccoglie i suoi accorati interventi su un caso umano e giudiziario di una bambina strappata ai genitori adottivi, che divide l'Italia. «È un punto dove un gruppo di persone sta insieme, in una casa o in una stanza o in una *roulotte*» è la risposta della scrittrice. «Si formano tra loro legami che possono essere forti o deboli, labili o tenaci». <sup>63</sup>

Nel concludere queste note, va ricordato che fra i luoghi ginzburghiani non si può non comprendere anche Londra, città a cui la scrittrice dedica due saggi-racconti, *Elogio e compianto dell'Inghilterra* e *La Maison Volpé* (composti fra il 1960 e il 1961 e usciti sul «Mondo») pubblicati in *Le piccole virtù* insieme a un pezzo divertente, spiritoso e scritto in Inghilterra, *Lui e io*, uno dei testi più personali di Natalia perché dedicato alla vita privata con Baldini nel quale, come osserva Calvino nella quarta di copertina, «la contrapposizione dei caratteri si trasforma, da spunto di commedia, nel più affettuoso poema della vita coniugale». Nella metropoli inglese Ginzburg vive per qualche tempo fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, seguendo il marito nominato direttore dell'Istituto italiano di cultura: il suo è il punto di vista curioso e perplesso di una turista che si trova ad osservare un paesaggio diverso, affascinante ma respingente al punto da ispirare – a suo avviso – tristezza e malinconia al suo stesso popolo, il quale «vive qui come in eterno esilio, sognando altri cieli». <sup>64</sup> La rappresentazione di Londra ignora gli spazi urbani per concentrarsi sui suoi abitanti e sui loro usi e costumi: la città è narrata attraverso una sequenza di immagini di vetrine, negozi e ristoranti su cui si posa lo sguardo della narratrice, che con tono cronachistico, brioso e ciarliero, da articolo di costume, commenta il mondo inglese alla luce del sistema valoriale dell'Italia della fine degli

<sup>63</sup> N. Ginzburg, *Serena Cruz o la vera giustizia*, Einaudi, Torino 1990, p. 76.

<sup>64</sup> N. Ginzburg, *Elogio e compianto dell'Inghilterra*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., p. 811.

anni Cinquanta. Come tutte le città, anche Londra per Natalia è parte di quell'esterno che suscita in lei distacco o disagio.

La percezione della propria alterità rispetto al luogo e alle situazioni si traduce nella descrizione, pagina dopo pagina, di cibi o oggetti quotidiani (caffè, uova, calze, pubblicità, caminetti) e di particolari dell'abbigliamento (pellicce, trucco delle vecchie signore, vestiti di seta), secondo una modalità narrativa presente anche nei romanzi. «Ginzburg crede nelle cose, nei pochi oggetti che può strappare al vuoto dell'universo: baffi, bottoni» osservava Calvino a proposito di *È stato così*, «dal vuoto emergono ogni tanto oggetti conosciuti e nominabili: bottoni, pipe; gli esseri umani esistono solo attraverso schematici segnali di concretezza: capelli, baffi, occhiali». <sup>65</sup> Il critico individuava già nel 1947 un elemento su cui si interroga la stessa Ginzburg in *Lui e io*, lamentando la propria difficoltà ad unire le immagini, la quali rimangono «sparse», «alimentando sì la mia vita di memorie e di commozione ma senza colmare il vuoto». Ne consegue, prosegue la scrittrice, che il suo universo, «dove affiorano tali cadenze ed immagini, isolate l'una all'altra e non legate da alcuna trama se non segreta a me stessa ignota e invisibile, è arido e malinconico». <sup>66</sup>

Il vuoto è destinato invece ad essere riempito grazie alla scrittura, come Natalia racconta dopo qualche anno. È ancora a Londra, in preda alla nostalgia, e sta lavorando a *Le voci della sera*, quando si verifica una sorta di scatto epifanico grazie al quale riacquisisce i suoi luoghi. E attraverso l'accettazione del suo paesaggio interiore, degli spazi che lo compongono e dei personaggi che lo abitano, la narrazione la riconcilia con la memoria del passato:

Vidi ad un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Io tutta la mia vita m'ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi dal mio scrivere come una paternità inaccettabile; e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, io in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me n'ero accorta; e li avevo mascherati così bene che io stessa li riconoscevo a stento. Ma ora invece me li ritrovavo là, a Londra, generati dalla nostalgia, sposati chissà come ai dialoghi di Ivy Compton Burnett, [...] Non ci pensai nemmeno a mascherarli: questa volta non l'avrebbero tollerato. E dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. Ne provai grande gioia. <sup>67</sup>

È il 1961. Un anno dopo, Natalia Ginzburg scrive di getto *Lessico familiare*.

<sup>65</sup> Calvino, *È stato così*, cit., p. 1085.

<sup>66</sup> N. Ginzburg, *Lui e io*, in Ead., *Le piccole virtù*, cit., p. 821.

<sup>67</sup> N. Ginzburg, *Nota* (1964), in *Opere I*, cit., p. 1132.

Laura Neri

La disarticolazione della lingua in *O beatrice*<sup>1</sup>

La poesia di Giovanni Giudici è nota soprattutto per la sua tendenza alla narratività, per la scelta di un registro medio e di una lingua poetica che, originatasi dalla lingua della comunicazione e dall'espressione quotidiana e colloquiale, si rivolge a un destinatario elettivo che possa condividere l'esperienza individuale e generazionale del personaggio protagonista di questo «romanzo in versi». Ma già in una pagina dell'*Agenda 1965*, quando da poco era uscita *La vita in Versi*, Giudici annotava, con precisa consapevolezza, la direzione diversa che la sua poesia avrebbe intrapreso in futuro:

Mi saltano pagine e giorni, quasi senza che io me ne accorga. Non riesco a finire la correzione del libro della Lidman e non vedo quando potrò riaffrontare i miei vecchi temi insoluti. Il protagonista della *Vita in versi* non ha avvenire; ma forse un qualche avvenire potranno averlo i personaggi minori, talvolta appena accennati, fermi al bozzetto, e l'ansia di libertà di cui parla Baldacci. È uscito sull'*Unità* – ieri – l'articolo di Ferretti. Fortini mi mette in guardia, vuol farmi una predica. «No – gli dico – non farò l'autoalbinosaluggia». Il mio personaggio nuovo è l'uomo che non parlava la mia lingua [...].<sup>2</sup>

Ebbene, *O beatrice*, che esce nel 1972, sperimenta la prova di un rapporto di estraneità tra l'io e la lingua, in virtù della posizione di autoemarginazione che assume lungo i versi, o della molteplicità di maschere separate e scisse dal sé autobiografico. Nella trasformazione e nella trasfigurazione degli individui che in questo libro entrano in gioco, l'autore proietta non l'ombra dell'«uomo impiegatizio», ma i caratteri, le sfumature, i tic, dei «personaggi minori» che attinge dalla sua memoria poetica, e che aveva evocato nella *Vita in versi*. Il riferimento al protagonista del romanzo di Volponi, *Memoriale*, è chiaro: il poeta intende prendere le distanze dalla rappresentazione di un tipo umano «disadattato» e afflitto dalla «psicosi persecutoria» della sensazione di isolamento e solitudine.<sup>3</sup> In *O beatrice* il processo di distanza e di separazione tra l'io e la lingua stessa sembra realizzare l'antica ipotesi e dare effettivamente forma all'idea e al progetto concepito in

<sup>1</sup> Delle seguenti edizioni di Giovanni Giudici si useranno le abbreviazioni: VV: *I versi della vita*, I Meridiani, Milano, Mondadori, 2000, a cura di R. Zucco; LVH: *La letteratura verso Hiroshima e altri scritti (1959-1975)*, Roma, Editori Riuniti, 1976; ACP: *Andare in Cina a piedi*, Milano, Ledizioni, 2017.

<sup>2</sup> *Agenda 1965*, 23 giugno, inedita, conservata presso l'Archivio Giovanni Giudici, Centro Apice, Università degli Studi di Milano.

<sup>3</sup> Nel 1962, l'anno stesso della pubblicazione di *Memoriale* di Paolo Volponi, Giudici scrive un articolo per il n. 99 di «Comunità», in cui loda il valore dell'opera, e polemizza invece con l'assunzione del romanzo nella sfera della letteratura industriale. Del protagonista Albino Saluggia scrive: «È la storia, narrata in prima persona, di un reduce di guerra che le sofferenze della prigionia hanno minato fisicamente e che il carattere introverso e un certo tipo di educazione cattolica rendono ulteriormente “disadattato” al mondo. E tuttavia il “mondo” cerca di accoglierlo: gli dà un posto in una grande fabbrica, cerca di soccorrerlo nella sua infermità, gli offre cure; ma col risultato di renderlo ancora più solo, di incoraggiarne involontariamente la psicosi persecutoria di portarlo alla disperante conclusione che “nessuno può arrivare in mio aiuto” [...]. Questo è il vero tema del *Memoriale*: la solitudine, la difficoltà del rapporto con gli altri uomini che in Albino (al limite del tipico) è impossibilità», *Note su «Memoriale»*, ora in LVH, pp. 307-312.



precedenza. La prima poesia, d'altra parte, apre la raccolta modulandosi come una breve teoria poetica in versi:

Comico suo malgrado è il colmo del comico.  
Spesso patetico fu il comico con intenzione.  
Tragico suo malgrado è il solo possibile  
Esito imprevedibile della commedia.

Non cerco la tragedia ma ne subisco la vocazione.

L'antitesi oppositiva che Giudici sceglie per il lungo titolo di questa poesia-epigramma, *Mi piacerebbe ma non vorrei essere un poeta tragico*, si riflette precisamente nella struttura parallela del primo e del terzo verso: comico e tragico, esiti reciprocamente opposti ma dipendenti, sono gli aspetti di una rappresentazione bifronte e carnevalesca del mondo. «L'abilità di Giudici», sostiene Raboni, consiste proprio «nell'allestire con i detriti linguistici del "comico" grandiosi effetti tragici».<sup>4</sup> Il suo obiettivo non è quello di innalzarsi verso il genere tragico, bensì l'ipotesi di usare la lingua e di destrutturare dall'interno alcuni meccanismi metrici e retorici, a cominciare dalla tendenza alla narratività che diventa sempre più rarefatta in *O beatrice*, fino alla ricerca di un metro che, nella assoluta varietà della misura lunga alternata al verso molto breve, segue il ritmo dell'iterazione fonica, della cadenza litanica; domina invece un principio d'ordine nell'organizzazione strofica che talvolta crea un contrasto ancora più grande con la libertà delle soluzioni linguistiche adottate.

Si tratta di un percorso iniziato negli anni sessanta quando, su invito di Giansiro Ferrata, Giudici legge e traduce il testo di Jurij Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico*. Le conseguenze di questo importante lavoro di studio e traduzione, che pubblica per il Saggiatore nel 1968, sono sensibili non solo sul piano teorico della riflessione sulla poesia, ma anche a livello dell'esercizio stilistico e della prassi poetica. La prima parte del libro di Tynjanov si sviluppa attorno al concetto di ritmo, inteso come principio costruttivo del verso, come elemento aggregativo dell'unità fonica e semantica del dettato poetico, dalla cui prevalenza su tutti gli altri fattori si origina il fatto artistico. Da Tynjanov, infatti, Giudici deriva il concetto di una distinzione marcata tra la lingua della comunicazione e la lingua della poesia, più densa, più ricca, più stratificata e complessa, perfino autonoma:

A Giansiro Ferrata devo la scoperta di Tynjanov e a un libro di Tynjanov l'essermi reso conto in modo definitivo che la lingua della poesia è, rispetto a quelle della comunicazione corrente e della stessa prosa letteraria, una lingua diversa, quasi straniera e assai più ricca, dove una parola non è soltanto ciò che significa, ma significa ciò che è [...].

Una poesia non è fatta soltanto di parole e di nessi sintattici il cui senso è dato dalle cose e persone e situazioni alle quali si riferiscono e che perciò vanno sotto il nome di referenti; ma è fatta anche dei modi in cui suonano all'orecchio, del ritmo che si può cogliere nella lettura, dei procedimenti retorici (per esempio: le rime) attraverso i quali parole e nessi sintattici vengono organizzati, nonché dei riferimenti individuali rispetto al contesto storico-culturale dell'autore e/o del lettore. Ed è appunto

<sup>4</sup> G. Raboni, *Il libro di Giudici*, in «Paragone», n. XXIII, agosto 1972, p. 146. Anche in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 244-248.

l'insieme di questi fattori o *principi costruttivi* in interazione (anzi, dice Tynjanov, *in lotta*) fra loro quello che dà luogo alla *cosa chiamata poesia*.<sup>5</sup>

È precisamente questo il campo della nuova sperimentazione che Giudici conduce in *O beatrice*: una lingua che diventa essa stessa oggetto di attenzione, pur non chiudendosi mai nella condizione di una esclusiva autoreferenzialità. Il punto è che nella concezione del poeta la lingua acquista una propria materialità, poiché «una parola non è soltanto ciò che significa, ma significa ciò che è», in funzione del suono, del ritmo, degli eventi che dall'interno essa mette in gioco. La poesia in quanto *cosa* è a sua volta produttrice di senso, riflette su se stessa, giungendo talora a uno sviluppo ipertrofico della dimensione metapoetica, fino a disperdere il significato dei versi, nella direzione della litania, o nell'atto continuo di rivolgersi allocutivamente a un destinatario ipotetico. Il tono cantilenante di riprese e ripetizioni frantuma i nessi logici e perfino le parole, trascinando la desinenza:

Mi domandi se potrai.  
Mi domando se potrò.  
Io sarò – non sarai.  
Tu sarai – non sarò.

Per noi sarà quello che non potremo.  
Quello che non saremo su noi potrà.

Non-tu non-io noi -remo.

Ma contro la specie che siamo orgoglio estremo  
verbi avvento al cliname  
che ci rotola a previste tane  
umanamente inumane  
persone del futuro seconde e prime.

Io -rò.  
Tu -rai.

Il niente

è il prezzo del sublime.<sup>6</sup>

Il sublime è una categoria estetica che Giudici chiama in causa ripetutamente lungo il suo percorso poetico, e costituisce un limite verso il quale la scrittura tende, senza mai aderirvi: dal ricordo dell'ammonimento di Giacomo Noventa, ai versi delle ultime raccolte, il sublime diventa lo spazio del rapporto di attrazione e repulsione tra l'io e l'esercizio poetico.<sup>7</sup> Qui è evocato, ma la poesia ne prende le distanze,

<sup>5</sup> G. Giudici, *Tynjanov*, in ACP, pp. 31-32.

<sup>6</sup> Id., *Il prezzo del sublime*, VV, p. 243.

<sup>7</sup> Scrive Giudici in un capitoletto di *Andare in Cina a piedi*, intitolato *Grandezza*: «Con Noventa e una terza persona cenavamo una sera in una piccola trattoria in corso di Porta Romana, dove a quell'epoca, 1959 o inizi del '60, si pagavano ancora 5 o 600 lire a pasto. Gli parlai di un impegno che ero stato indotto ad assumermi per i giorni seguenti: tenere una conferenza sulle non indegne poesie di un illustre saggista, assai caro a diversi miei amici e anche a me. Noventa diventò furibondo, alzò la voce come mai non lo avevo sentito: "No, Giudici, questo lei non lo doveva fare!" "Ma perché?"»

lasciando che la lingua renda palese l'impossibilità e la non volontà di organizzarsi secondo una categoria preordinata: «come l'*io* non trova l'*alter* così la parola si consuma ossessivamente su se stessa».<sup>8</sup> Al medesimo argomento è dedicata un'altra poesia dello stesso libro, che fin dal titolo si appella al sublime «con la più confidenziale delle forme di saluto»:<sup>9</sup> *Ciao, Sublime*. Abbassato di livello, parodiato, gestito ironicamente come un interlocutore silenzioso, assume forme e sembianze materiali, «cosa della cosa», con la quale l'*io* compie i gesti quotidiani, nella ritualità dell'esistenza («E io che passeggio con te. / Io che posso prenderti per mano»), sottraendosi sempre, per impossibilità, per volontà poetica, a un rapporto reverenziale e ubbidiente: «Io – senza occhi per contemplarti. / Io che non ho ginocchi per adorarti». Osserva Ferroni che per Giudici «il sublime è stato fonte di perplessità e di contraddizioni. A tratti egli ha creduto di sottrarsi a esso, affermando la coscienza della propria insufficienza». E a proposito di *Ciao, Sublime*, ancora Ferroni sostiene che «in questa elementare possibilità di saluto, si riconosce il senso ultimo della realtà e del cosmo, l'al di là dell'esperienza, l'illimitato del tempo, in cui inizio e fine, perfettamente reversibili, sembrano cancellarsi».<sup>10</sup> In questo senso, la posizione del soggetto si modifica e gioca uno scambio di ruoli con la poesia stessa<sup>11</sup>. In occasione di una comunicazione letta in onore degli ottant'anni di Biagio Marin, il 30 giugno del 1971 a Trieste, Giudici sostiene il valore di una lingua che chiede al poeta la diponibilità umile di porsi al suo servizio, di entrare con essa in un rapporto di complicità e addirittura in una relazione osmoticamente fluida:

Ci troviamo di fronte ad un esempio assai raro nei tempi moderni di poesia che rovescia in modo perentorio e direi stupefacente il rapporto secondo il quale certi autori, anche di poesie, piegano la lingua e il senso della poesia al proprio servizio. Marin ci dà esattamente l'opposto, è l'autore che si pone al servizio della lingua, è il poeta che si piega al servizio della poesia, ad essa continuamente e ininterrottamente disponibile, quasi ubbidendo all'ansia struggente di tradurre, ma la parola giusta sarebbe transustanziare, in parola scritta il proprio corpo, la totalità del suo reale.<sup>12</sup>

È davvero un passo importante, che riguarda più che mai il processo di elaborazione poetica su cui sta riflettendo in questi anni. Da un lato, la poesia come luogo in cui la lingua apre lo spazio di sperimentazione per raffigurare se stessa, la sua modulazione polisemica, trasfigurata e celebrata attraverso le figure femminili; dall'altro la trasposizione, nelle parole, dell'universo del poeta, del suo rapporto con il mondo, della sua fisicità, «nella totalità del suo reale». La beatrice è allora la figura grammaticale e semantica che rappresenta questa ricerca dell'*io*, da cui il poeta

---

balbettai sconcertato. “È una bravissima persona!”. “Proprio perché è una bravissima persona, lei non doveva accettare! Perché lei cerca il sublime e non può fare certe cose!”. Poi si calmò», ACP, p. 26.

<sup>8</sup> A. Punzi, *La parola e l'io franto. Una lettura di “O beatrice” di Giovanni Giudici*, «Anticomoderno», n. 1, 1995, pp. 37-46.

<sup>9</sup> R. Zucco, *Apparato critico*, in G. Giudici, VV, p. 1460.

<sup>10</sup> G. Ferroni, *Gli ultimi poeti. Giovanni Giudici e Andrea Zanzotto*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 62-63.

<sup>11</sup> Osserva N. Merola: «La sagace utilizzazione della sintassi affettiva, delle inversioni, degli anacoluti e dei balbettamenti, e la manipolazione di un materiale verbale ormai divenuto plastico e quindi sommamente espressivo, conferiscono alla versificazione la naturalezza dell'oralità e alle battute il sigillo del metro e della rima», *Tra il quotidiano e il sublime*, in «L'Indice dei libri del mese», n. 2, febbraio 1992, p. 7.

<sup>12</sup> G. Giudici, *La poesia di Biagio Marin*, in LVH, pp. 293-294.

dipende, e nella quale il moderno e quotidiano sublime si manifesta. Due testi, in questa raccolta, sono dedicati all'immagine di una beatrice che il poeta invoca allocutivamente, usando la lettera maiuscola solo a inizio verso, mentre negli altri casi, rigorosamente, la minuscola. E in questa forma iconograficamente riconosciuta, egli riflette la sua idea di poesia, attraversando trasversalmente i livelli dall'alto al basso, alludendo naturalmente al modello dantesco,<sup>13</sup> coinvolgendo la dimensione della corporeità quale dato inscindibile dell'operazione poetica, per tradurre, come sosteneva nell'intervento per Biagio Marin, «in parola scritta il proprio corpo». Le sette strofe che compongono *Alla beatrice*, di cui cinque formate da sei versi più due brevi distici di due versi, iniziano tutte con l'invocazione alla donna; ma tale simbologia femminile, anaforicamente ripetuta, trascina con sé, ribadendola per quattro volte, la percezione dell'io, il suo continuo rapportarsi a lei, attraverso una variante preposizionale: «Beatrice sui tuoi seni io ci sto alla finestra», «Beatrice sui tuoi seni io ci sto a spiare», «Beatrice dai tuoi seni io guardo dentro la casa», «Beatrice dai tuoi seni io vengo a esplorare com'è». Ecco che questa beatrice diventa la condizione stessa del vedere, del guardare, del capire il mondo, principio conoscitivo di ogni esperienza, e al tempo stesso è essa stessa interlocutrice del poeta, desiderio erotico e figura tipica di una quotidianità dimessa e umile, elemento salvifico e controfigura di una superbia da ammonire («Beatrice dunque di essi non devi andare superba»). Luogo entro il quale il linguaggio fa esplodere una serie di contraddizioni che infatti si traducono nell'ossimoro centrale («Beatrice – costruttrice / della mia beatitudine infelice»), e si chiudono in virtù della riduzione del significato beatificante al senso etimologico e grammaticale del nome: «Beatrice – dal verbo beare / nome comune singolare».<sup>14</sup>

La poesia eponima della raccolta è stata definita un inno.<sup>15</sup> Composta di quattordici distici a rima baciata, *O beatrice* rinvia alla poesia precedente per l'effetto antitetico del quinto e sesto verso («Beatrice costruttrice / della mia distruzione felice»), ma certamente costituisce il primo termine di un rapporto analogico multiforme e plurivoco, che chiama in causa attributi, apposizioni, significati predicativi, attinti dai più diversi e contrapposti ambiti. Qui il tono elencativo annulla ogni tendenza alla narratività che caratterizzava i libri precedenti, e la sintassi nominale è scandita dal ritmo delle invocazioni strutturate per serie anaforiche:

Beatrice da sempre nata.  
Beatrice stella designata.

<sup>13</sup> G. Ferroni: «Così non poteva non presentarsi a Giudici, nella continuità con la più grande tradizione italiana, quell'originario nome / *senhal* in cui Dante ha vertiginosamente fissato la tensione della poesia a uscire dai limiti di se stessa, a superare la prigione del sé attraverso di sé, inseguendo un senso assoluto e definitivo, dentro e al di là della finitudine dell'esistenza (“dicer di lei quello che mai fue detto d'alcuna”)), *Gli ultimi poeti*, cit., p. 68.

<sup>14</sup> Scrive G. Cambon: «L'ipostasi erotica si autocritica, ridiscendendo al suo fondo esistenziale e linguistico. La poesia è aggressione, il poeta “non crede”. Eppure più avanti nel volume troveremo l'antifona di questo componimento, la lirica *O beatrice* che dà il titolo al libro. Se il primo componimento terminava su una nota di negazione smitizzante, il secondo si conclude con un gesto affermativo», *La poesia di Giudici fra satira ed elegia*, in «Forum Italicum», n. 1, marzo 1973, p. 6.

<sup>15</sup> Così ne parlano G. Ferroni, *Gli ultimi poeti*, cit., p. 70; S. Morando, *Vita con le parole. La poesia di Giovanni Giudici*, Pasian di Prato, Campanotto Editore, 2001, p. 56; F. Bandini, *Introduzione*, in G. Giudici, *Poesie scelte (1957-1974)*, Milano, Mondadori, 1975, p. 16.

Beatrice fiato e voce  
dell'inchiodato in croce.

Beatrice delle paure.  
Beatrice delle venture.

Il significato del testo tende con ogni evidenza alla dispersione e alla centrifuga moltiplicazione dei riferimenti. «L'abilità di Giudici nel fingere l'eloquenza con i mezzi dell'afasia», scrive Raboni, «raggiunge punte di virtuosismo mirabolante e disperato»: <sup>16</sup> e l'afasia è esattamente l'esito dello sviluppo ipertrofico della figura etimologica, in una poesia nella quale già il titolo, *Gli oggetti interni*, spiega la forma retorica costitutiva dei versi, senza rinunciare all'introduzione di una palese forma ossimorica nella prescrizione che l'io impone «alla quasi afasica lingua - parla». <sup>17</sup> Ma l'iterazione della figura etimologica subisce qui un'ulteriore elaborazione, poiché dà luogo a serie di frasi relative che rimangono sospese, prive di funzionalità e sintatticamente autoreferenziali: «Il fabbro che si fabbricava una fabbrica / Il muratore che si murava un muro intorno / l'inventore che inventava un'invenzione». Una serie di gesti e azioni tolte dalla casualità, vincolate e chiuse dal verso finale della poesia: «E così via».

Inevitabile, per il lettore di Giudici, porsi a questo punto un interrogativo sul senso di tale operazione. Anche perché il percorso di sperimentazione sulla lingua poetica di *O beatrice* sembra contraddire un'ipotesi da cui Giudici aveva preso le mosse e che continua a sviluppare parallelamente nella scrittura saggistica: una lingua afasica, disarticolata nella sua struttura discorsiva, una parola che perde la sua connotazione semantica e cerca nuovi criteri, diversi motivi di aggregazione fonico-ritmici appare fortemente antitetica con il concetto di una poesia morale e politica che aveva costituito il presupposto del suo fare poetico. Sono motivi che mostrano senza dubbio la complessità delle posizioni teoriche di Giudici, e che soprattutto avranno negli anni e nelle raccolte poetiche seguenti ulteriori sviluppi. Ma questa stessa costruzione di un linguaggio che non può più essere immediatamente decodificato, così come la «decapitazione del soggetto che investe ormai ogni livello (“corpo” e “mente” e “arte”）」<sup>18</sup>, verbalizzano la crisi del rapporto con il mondo, delle relazioni intersoggettive, delle condizioni comunicative. Da questo punto di vista, gli esiti poetici non si pongono in contraddizione con le sue posizioni ideologiche, e anche la prosa saggistica rivela la coerenza di una critica profonda alle istituzioni, alle forme di diffusione della cultura. Nel 1972 Giudici pubblica un importante saggio sulla «Rivista IBM», *La letteratura verso Hiroshima*, in cui il rapporto tra letteratura, tecnologia e industria è al centro della sua riflessione: il presupposto ideologico è che per molto tempo il fatto letterario ha registrato «le modificazioni ambientali che il nuovo assetto produttivo determinava e anche, forse solo in un secondo momento, i

<sup>16</sup> G. Raboni, *Il libro di Giudici*, cit., p. 146.

<sup>17</sup> A questo proposito: R. Zucco, «*Beatrice dal verbo beare*»: su una costante stilistica di Giovanni Giudici, in «Il lettore di provincia», n. 88, dicembre 1993, pp. 3-18. In particolare Zucco osserva che la figura etimologica emerge negli *Oggetti interni* con ventidue occorrenze.

<sup>18</sup> G. C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, in «Studi Novecenteschi», n. 2, agosto 1972, pp. 216-2017.

problemi sociali che esso comportava». <sup>19</sup> Ma l'espansione dei mezzi di informazione si è posta in una situazione concorrenziale con la letteratura stessa, con la conseguenza inevitabile di annullare il potere informativo della letteratura, alla quale è stata chiesta una diversa specificità. Le risposte, secondo Giudici, sono state le opere dei grandi autori dell'avanguardia storica, Proust, Kafka, Joyce, entro le quali «la parola è diventata sempre meno supporto e sempre più fatto assoluto». In epoca più recente, invece, il rapporto fra letteratura e mondo tecnologico ha prodotto una nuova e problematica conseguenza:

è diventato sempre più chiaro che il testo letterario deve affidarsi, se vuole sopravvivere, non tanto ai suoi contenuti quanto alla sua capacità di provocare e di recepire al contatto con ogni suo singolo destinatario contenuti sempre nuovi e magari imprevedibili. <sup>20</sup>

Il destinatario, colto nella sua determinazione di individuo singolo, deve essere provocato, sorpreso, stimolato. La scrittura in versi sembra essere privilegiata rispetto alla prosa, perché composta di «suoni, ritmi, associazioni, ambiguità, sensazioni e sentimenti», ma il rischio è quello dell'indistinzione, di una informazione culturale che entra nel circolo della produzione industriale, fino ad annullarsi in essa, fino all'entropia:

Se anche la letteratura, com'è probabile, sta andando con tutto il resto alla lenta deriva di una Hiroshima dell'informazione, il problema è probabilmente di scoprire quale insetto-poesia è destinato a sopravvivere o a rivivere sulle sabbie post-atomiche di quel possibile salutare traguardo: tutto dipende forse dal tipo di uomo che vi poserà sopra lo sguardo o che tenderà l'orecchio al suo ritmo. È dunque una scommessa di natura politica. <sup>21</sup>

Il problema è, a questo punto, capire quale tipo di enunciazione e quale ricezione siano ancora possibili nell'epoca in cui la letteratura è travolta dalla strabordante informazione tecnologica, e la necessità appare quindi quella di ripensare a un ruolo possibile per la poesia: l'ipotesi di praticare ancora quest'arte dimenticata e soffocata non può che muovere da una diversa *inventio* compositiva a cui, forse, può corrispondere un lettore interrogativo, collaborativo, in grado di arginare l'Hiroshima dell'informazione. La scelta, su entrambi i lati, si traduce essa stessa in un atto politico. Quindi nessuna forma di astrazione, come Giudici osserva nel medesimo intervento, nessun atto di disimpegno è implicito nella sua sperimentazione sul linguaggio; l'operazione sulla lingua poetica si traduce piuttosto in uno sforzo di «appropriazione della realtà», <sup>22</sup> perché sono le condizioni che cambiano, e i riferimenti certi si perdono. D'altra parte, anche l'attenzione per la prospettiva futura che emerge da alcuni testi di *O beatrice* proietta l'io e il noi in una dimensione di incertezza, in cui tutto viene messo in discussione: «Futuro, verso te / In corsa ci vediamo. / Ma sei tu che a noi vieni / E noi siamo immobili / In questa illusione di

<sup>19</sup> G. Giudici, *La letteratura verso Hiroshima*, in LVH, pp. 32-33.

<sup>20</sup> Ivi, p. 36.

<sup>21</sup> Ivi, p. 39.

<sup>22</sup> Ivi, p. 35.

treni».<sup>23</sup> Oppure il concetto di futuro si sovrappone al passato, nel momento in cui entrambi perdono limiti e confini, nel flusso indistinto della durata soggettiva: «Capovolgiti, o remoto. / Svègliati, o futuro. / Uovo, incrinati. / Sparisci, o muro».<sup>24</sup> Anche la voce poetica trova, nelle poesie di *O beatrice*, una particolare realizzazione, soprattutto nelle sezioni che, come *L'amore che mia madre*, costruiscono ponti a distanza, addirittura con i testi di *Autobiologia*. Sono sei i componimenti con il medesimo titolo, *L'amore che mia madre*, nei quali l'autore sperimenta un intreccio di voci che si scambiano ruoli e modalità dialogiche. Rodolfo Zucco ha dedicato a questo ciclo un'analisi specifica, sostenendo che si può leggere come «la rappresentazione del ricongiungimento tra “il figlio” e “la madre”: ricongiungimento annunciato nel testo di apertura e realizzato in quello conclusivo»<sup>25</sup>. A questo proposito Zucco propone un interessante modello interpretativo, all'interno del quale si sviluppa la situazione del dialogo a distanza che include due sottoinsiemi: uno contiene i dialoghi riportati tra i soggetti enunciativi, un altro ancora più interno corrisponde al dialogo diretto tra l'io e il tu.<sup>26</sup> Nessuna costante metrica è rinvenibile tra le parti di questa serie, ed è forse uno dei luoghi in cui meno l'autore rispetta la regolarità strofica. «La lingua del silenzio», che suggella questa intricata vicenda in versi, deriva da una voce «fatta di ammicchi e di sguardi», e non sarà un caso che diventa il luogo stesso della possibilità dell'intesa. Significativamente, in un libro in cui gli strumenti comunicativi subiscono i mutamenti di una sperimentazione in atto, la poesia di Giudici si appropria di una forma particolare, di un genere antico, per sua natura assertivo e propositivo: l'aforisma.<sup>27</sup> I versi finali delle prime due strofe di *L'appello* assumono con evidenza il tono e il ritmo di una scrittura aforistica:

L'avvocato non era l'avvocato che parla  
 E poi deposta la toga se ne va a pranzo rimettendosi  
 Al senso di giustizia della corte.  
 Era il condannato egli stesso che interponeva  
 appello a una sentenza di morte troppo ingiusta  
 per essere con giustizia modificata.  
 Infatti  
 soltanto l'ingiustizia può abolire l'ingiustizia  
 non nessuna parola abilmente pronunciata.

L'avvocato che agiva nell'interesse di se stesso  
 non aveva toga da deporre

<sup>23</sup> G. Giudici, *Al futuro*, VV, p. 270.

<sup>24</sup> Id., *Ode a una misteriosa dama di nome Maria*. Scrive a proposito di questa poesia F. Fortini: «Grandioso in lui il paesaggio delle donne, di un potente erotismo indiretto. Bisognerebbe poter leggere per intero una sua litania dedicata *A una misteriosa dama di nome Maria*, dove un destino, dal poeta condiviso solo a parole, quello di una bella slava travolta dalle miserie storiche, si incrocia e si specchia con quello di una sconosciuta avvilita in una osteria istriana», *Breve secondo Novecento*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, I Meridiani Mondadori, Milano 2003, p. 1152.

<sup>25</sup> R. Zucco, *Teatro del perdono. Per Giudici, L'amore che mia madre*, Agorà, Feltre 2008, p. 41.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> R. Tosi individua due linee fondamentali nello sviluppo dell'aforisma, ma sostiene che esiste un comune denominatore: «si tratta comunque di espressioni che devono la loro forza a una forma essenziale, la quale condensa in poche parole una riflessione approfondita o una profonda verità intuitiva; in entrambi i casi non si possono dimenticare i rapporti con l'eredità classica», in *Teoria e storia dell'aforisma*, a cura di G. Ruozi, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 1.

sulla finale invocazione di clemenza.  
 Ma utilizzava il semplice trucco legale  
 che rende possibile davanti a qualsiasi tribunale  
 la sospensione provvisoria della pena.  
 Infatti  
 invocare pietà non è ottenerla  
 come avere speranza significa averla perduta.

Nella figura dell'avvocato, messa in scena teatralmente in questo testo, Giudici proietta una «fantasia di sdoppiamento»:<sup>28</sup> come Giano bifronte, l'avvocato si tramuta nel condannato che chiede per sé un atto di giustizia impossibile. I tempi verbali dei primi sei versi, modulati sull'imperfetto indicativo, sono narrativamente impostati sull'evocazione di un personaggio che esce da se stesso, nella rappresentazione antitetica del suo contrario; in entrambe le strofe segue un brevissimo verso, costituito solo da quell'«infatti» che assume valore riassuntivo ed esplicativo, e introduce il tono sentenzioso dei due versi che chiudono la strofa. I verbi al presente condensano nella brevità di un aforisma il senso apparentemente contraddittorio e ironico di un commento morale: «soltanto l'ingiustizia può abolire l'ingiustizia / non nessuna parola abilmente pronunciata»; «invocare pietà non è ottenerla / come avere speranza significa averla perduta». Il piano del racconto e il piano della riflessione si alternano, si succedono uno all'altra: ma soprattutto i versi sentenziosi e generalizzanti, lungi dal veicolare una verità conclusa e apoditticamente stabilita, aprono l'ipotesi di una prospettiva diversa e inconsueta, capovolgendo la logica comune nella forma del paradosso. La rappresentazione della complessità dell'esistenza muove proprio da questa immagine contraddittoria dell'individuo singolo; il paradosso disorienta, disgrega i riferimenti a priori, le certezze, e conduce invece al conflitto, al dubbio da cui la ragione non si può sottrarre. Il linguaggio, nella forma allusiva e reticente di una sentenza a sua volta contraddittoria, mostra un'altra verità. Riferendosi all'aforisma italiano contemporaneo, Gino Ruozzi osserva come esso venga rivisitato in funzione del capovolgimento, dell'alterazione di un sistema convenzionale: «Il risultato prodotto è una controverità aforistica che muove dal senso comune per esprimere invece, attraverso un cortocircuito del pensiero, la propria verità alternativa».<sup>29</sup> È esattamente questa verità affermata per virtù di stile che viene negata dal sistema concettuale di Giudici: «L'aforisma del Novecento ha un rapporto contraddittorio con la verità. Di per sé le frasi lapidarie e affermative (o negative) sono indice di un pensiero sicuro, anche là dove concettualmente lo si nega».<sup>30</sup>

Ancora, tra epigramma e sentenza, tra tono perentorio e clausole dichiarative e colloquiali, si sviluppano le tredici quartine di *Alcuni*. Una bellissima poesia in cui la lingua non sembra affatto voler sperimentare se stessa attraverso i meccanismi, così frequenti in questa raccolta, della ripetizione, dei vocativi, della frantumazione sintattica, ma al contrario l'io si riappropria di uno sguardo sul mondo e in particolare

<sup>28</sup> Così la definisce R. Zucco, nell'*Apparato critico*, cit., p. 1450.

<sup>29</sup> G. Ruozzi, *Giano bifronte. Teoria e forme dell'aforisma italiano contemporaneo*, in *Teoria e storia dell'aforisma*, cit., p. 138.

<sup>30</sup> Ivi, pp. 138-9.



sull'umanità circostante, per raccontare sogni e miserie quotidiane. Quasi totalmente privi di interpunzione, a eccezione del punto di fine strofa, i versi sono gestiti e organizzati dall'ordine che impone loro la scansione in quartine e da un ritmo elencativo che si sposta da un piano più generale («Alcuni inseguono tutta la vita»; «Alcuni in abitazioni private o in asili») a uno più specifico, più personale e individuale («Essi sono uomini e donne derisi»; «Essi come ognuno di noi hanno persone e cose / di cui la presenza stessa ha forza più delle parole»). All'ironia di molti precedenti testi subentra il tono serio e doloroso del commento gnomico che si insinua nella logica di quella parte dell'universo umano composto di antieroi, nel mondo dimidiato degli uomini senza gloria:<sup>31</sup>

E non posso indicarti il nome di qualcuno  
perché non ha fama chi è nella vera ignominia  
né superbia di martirio né la gloria di un emblema  
ma grazie ad essi ha un senso la specie uomo.

Ed ecco allora il ruolo universalizzante dell'aforisma, che nella scrittura di Giudici non rinuncia mai all'apertura argomentativa del dubbio, o meglio diventa strumento di indagine conoscitiva nella compresenza e nel gioco dei contrasti: «Essere umani può anche significare rassegnarsi / Ma essere più umani è persistere a darsi». Da un momento negativo, da un pessimismo più cupo e sofferto derivano gli imperativi di due testi simmetrici e per certi aspetti opposti: *Alzati e cammina e Pedagogia*.<sup>32</sup> Imposizioni, inviti, suggerimenti, veri e propri ordini: l'intento didascalico, in entrambi i componimenti, si annulla nella strategia ironica che non solo disgrega il senso dei ripetuti ammonimenti, nell'iterazione delle forme che evidenzia il paradosso di questa pedagogia capovolta, ma dà forma a una voce che la poesia stessa smentisce: «Qui il muro qui la volta / Qui il vuoto dell'altra porta / Si può morire da muti / Tranquillamente seduti». La morte, infatti, che già nelle raccolte precedenti era stata variamente oggetto del discorso poetico, entra nei testi di *O beatrice* insistentemente, ed è prefigurazione del sé, evocazione esorcizzata dell'io, proiezione antitetica di un futuro possibile, immagine parodiata di una prospettiva ironica e autoironica. Secondo Ferretti, si tratta di un «approdo a una polivalente ambiguità»:<sup>33</sup> ma è il poeta stesso che decreta la sua morte, o il suo alter ego sul quale egli proietta le proprie impotenze, o ancora è la simbolica auto-distruzione dell'intellettuale?

Difficile naturalmente ipotizzare una risposta definitiva, soprattutto perché per Giudici anche il tema della morte diventa un campo di prova: nella dimensione onirica della poesia che chiude la raccolta, *Descrizione della mia morte*, l'attesa dell'evento è narrata da un linguaggio burocratico che assomiglia all'espletamento di una funzione d'ufficio. La morte allora non è solo evocata, ma tramutata in atto

<sup>31</sup> Scrive ancora Ruozzi: «L'aforisma nasce infatti come commento alla realtà ed è questa una delle ragioni del suo interesse. Esso interviene in maniera diretta sull'universo che ci circonda, proprio perché non passa attraverso la metafora della finzione narrativa o poetica», ivi, p. 140.

<sup>32</sup> Osserva R. Zucco che queste due poesie costituiscono, in qualche modo, uno il rovescio dell'altro, «invito al movimento vs invito all'immobilità», *Apparato critico*, cit., p. 1461.

<sup>33</sup> G. C. Ferretti, *La poesia di Giovanni Giudici*, cit., p. 218.

concreto, in una procedura organizzativa che non lascia spazio, apparentemente, a deroghe, a eccezioni. E se *Autobiologia* costituiva il percorso di ricerca di una identità, *O beatrice*, attraversa la selva della sperimentazione linguistica per approdare a una rappresentazione dell'immaginario che diventa sede di una comunicazione conflittuale, travolta dall'ironia e dal paradosso di un soggetto che osserva razionalmente, e commenta, i preparativi per la propria morte:

Poiché era ormai una questione di ore  
 Ed era nuova legge che la morte non desse ingombro.  
 Era arrivato l'avviso di presentarmi  
 Al luogo direttamente dove mi avrebbero interrato.  
 L'avvenimento era importante ma non grave.  
 Così che fu mia moglie a dirmi lei stessa: preparati.

Che sia simbolo di una morte intellettuale, o che prefiguri la parodia dell'epilogo della vita dell'uomo, la scena poetica muove da una modalità esplicativa: l'incipit è infatti costituito da una connessione causale che dà l'avvio a un racconto condotto da una precisa e coerente argomentazione, da indicazioni spazio-temporali che sostengono e giustificano le circostanze dell'evento. «L'avvenimento era importante ma non grave»: la negazione tradisce con ogni evidenza la dissimulazione del capovolgimento prospettico e dell'ironia della voce, ma tutto è apparentemente normale proprio perché l'io sembra parlare di altro. Qui non si tratta di declinare la responsabilità enunciativa, affidando la parola a una maschera: nella dimensione onirica evocata e nei dettagli, l'io narra di sé mentre parla di altro, e la sensazione di straniamento che produce culmina nei gesti e nelle frasi delle figure che entrano in gioco: «Sarà meno di un attimo – mi assicurò la signora. / Mia moglie stava attenta come chi fa un acquisto». E forse davvero anche di una dichiarazione poetica si tratta, quando nell'ultima strofa questo io, offeso, inerte, spinto al limite dell'ignavia, recupera l'impeto di volontà, in una pantomima in cui è stato, se pure protagonista, solo spettatore, e si rivolge all'esterno, al palco della vita:

Forse perché piangevo. Ma a quel punto dissi: basta,  
 Paghi chi deve, io chiedo scusa del disturbo.  
 Uscii dal luogo e ridiscesi nella strada,  
 Che importa anche se era questione solo di ore.  
 C'era un bel sole, volevo vivere la mia morte.  
 Morire la mia vita non era naturale.

Una situazione, questa, che anticipa un componimento della raccolta successiva, e che già nel titolo mostra l'ambigua, inquietante e meschina posizione di un personaggio che cerca il proprio riscatto: *Rappresentazione di sé nell'atto di rappresentarsi colpevole e compiacente*. Ma non è certo un caso che *O beatrice* si concluda con una poesia-farsa, in cui tutto è apparentemente verosimile, logico e consequenziale. La lingua poetica ha messo alla prova la dimensione sperimentale della crisi di sé e del proprio ruolo; ha invocato una grandezza, ipotizzando e parodiando la *Teoria della verità* e la *Ricerca di un'etica* («E io ancora a raccontare

che cerco un'etica»; «Il Dio dell'Ipocrisia invocherò? / La Musa della Menzogna»). Lo sguardo sulla propria morte, ironico, dissacrante e palesemente antifrastico, sembra testimoniare per contrasto il vitalismo dell'io, e di una lingua che, nonostante tutto, trova ancora un senso, «quando la dama più bella del mondo lo prescrive».<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> È il verso sedici di *Alzati e cammina* in *O beatrice*.

## Giuseppe Palazzolo

## Per un dialogo a distanza tra Fortini ed Eco

Non furono compagni di viaggio, Franco Fortini e Umberto Eco. Non lo furono per motivi anagrafici – Fortini, nato nel 1917 a Firenze, Eco nel 1932 ad Alessandria –, per formazione, per disposizione caratteriale, per postura intellettuale. L'inquietudine di Fortini e la sua accesa vena polemica ne costituiscono senz'altro il tratto caratterizzante, al punto da segnare l'aspetto più riconoscibile e riconosciuto, e da spingere lo stesso scrittore a confessare di essere stato «un seminatore di scandali e di scismi» e di aver portato al limite la pazienza degli amici. Una disposizione culturale, la sua, ben diversa da quella di Eco, al contrario sempre segnata dall'attitudine a confondere e mescolare i piani, a occuparsi seriamente di argomenti leggeri e con leggerezza di temi immensi, a sparigliare, tanto da far sì che la sua fisionomia di studioso d'eccezione dei fenomeni della contemporaneità sia stata spesso ridotta alla maschera dello scettico cantore del nichilismo nominalista. E il gioco di specchi tra i due potrebbe continuare a lungo. Il rigore protestante di Fortini, la formazione cattolica di Eco, abiurata eppure mai rimossa. Ma questa esasperazione delle differenze si potrebbe in realtà facilmente rovesciare nel riconoscimento dei territori comuni: l'attenzione riservata all'industria culturale – definizione che deve ad entrambi gli studiosi larga parte del suo significato –, la presenza critica nei luoghi dell'elaborazione intellettuale – case editrici, giornali, università – e nello stesso tempo la corrosione e la ridefinizione della funzione e del ruolo dell'intellettuale. Mettendo da parte le più superficiali ed esteriori mitografie dei due personaggi, può essere interessante allora soffermarsi invece sugli snodi che hanno visto Fortini ed Eco incrociare le loro strade. Le loro voci si sono confrontate non solo sulle grandi questioni che la contemporaneità sollecitava, ma anche sulla lezione dei maestri, sui temi della memoria e dell'oblio, rivelando insospettite risonanze accanto alle insopprimibili divergenze.

1.

La prima occasione è l'esperienza di *Cantacronache*, un collettivo che si costituisce a Torino nel 1957 sotto la guida di Fausto Amodei, Emilio Jona, Sergio Liberovici e Michele Luciano Straniero con l'obiettivo di dare un nuovo impulso creativo alla canzone italiana, ponendosi sul solco degli *chansonnier* francesi come George Brassens, dei repertori di Bertolt Brecht e Kurt Weill, e della tradizione dei cantastorie italiani. Al racconto della cronaca, come denuncia il nome del gruppo, si affianca la volontà di mettere in musica le storie di un passato recente da consegnare alla memoria collettiva, come la Resistenza, contestando nello stesso tempo i prodotti

culturali di consumo e di intrattenimento che trasmettevano una visione passiva ed acritica della realtà degli anni del boom economico. Ben presto il gruppo si allarga coinvolgendo interpreti come Piero Buttarelli, Margherita Galante Garrone (Margot), Silverio Pisu, Mario Pogliotti, Edmonda Aldini, Glauco Mauri, Franca di Rienzo e avvalendosi della collaborazione di poeti e intellettuali come Italo Calvino, Gianni Rodari, Giorgio De Maria, oltre naturalmente a Franco Fortini e Umberto Eco. Dalle dichiarazioni dei protagonisti emerge chiaramente il progetto di rinnovare la canzone attraverso l'impegno e una maggiore presa sulla realtà quotidiana:

Ciò che ci proponiamo, al di là della polemica o della rottura, è di “evadere dall'evasione”, ritornando a cantare storie, accadimenti, favole che riguardino la gente nella sua realtà terrena e quotidiana, con le sue vicende sentimentali (serie, più che sdolcinate, comuni più che straordinarie), con le sue lotte, le aspirazioni che la guidano e le ingiustizie che la opprimono, con le cose insomma che la aiutano a vivere o a morire.<sup>1</sup>

Al momento della sua partecipazione, Fortini ha alle spalle l'avventura del «Politecnico» ed è l'animatore di riviste come «Discussioni», «Nuovi Argomenti», «Ragionamenti», «Officina», è il poeta di *Foglio di via* e il saggista autore di *Dieci inverni*, si occupa della pubblicità per Olivetti e ha tradotto Brecht e Proust per Einaudi, e Simone Weil per le Edizioni di Comunità. Il suo apporto<sup>2</sup> all'esperienza di *Cantacronache* è abbastanza ampio e articolato e si distingue per la tendenza a costruire un linguaggio distante dagli stilemi della canzonetta: si tratta di quattordici canzoni – senza considerare le traduzioni di Bertolt Brecht, Paul Eluard, Raymond Queneau – che abbracciano temi apertamente politici, come in *Tutto va bene* (Fortini e Liberovici), in cui viene cantata la contrapposizione e la distanza tra i dirigenti – «tanto prudenti» ma alla fine «lenti / spenti» – e i lavoratori, o nell'antimilitarismo della *Canzone della marcia della pace*, scritta ed eseguita in maniera quasi improvvisata con Fausto Amodei in occasione della prima marcia della pace Perugia-Assisi nel 1960, o ancora l'interpretazione del comunismo *Sull'aria della 'Internazionale'*. È presente anche il filone sentimentale, ben rappresentato da *Quella cosa in Lombardia*<sup>3</sup> (o *Novembre lombardo veneto*, insieme con Fiorenzo Carpi), che, in una tonalità crepuscolare, squarcia il velo di certo sentimentalismo imperante nelle canzonette dell'epoca: durante un tranquillo pomeriggio domenicale la voce femminile non ha le preoccupazioni borghesi della futura vita familiare («Sia ben chiaro che non penso alla casetta / due locali più i servizi, / tante rate, pochi vizi, / che verrà quando verrà», vv. 1-4), ma pensa ai momenti di intimità da condividere con l'amato («Non ho detto andiamo a passeggiare / e nemmeno a scambiarci qualche

1 Emilio Jona, *Cantacronache*, Torino, Edizioni Italia Canta, 1958, p. 5.

2 La maggior parte dei testi è inclusa nell'antologia *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, a cura di E. Jona e Michele L. Straniero, Torino, Scriptorium, 1995. Cfr. anche Sebastiano Ferrari, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, «Incontri», XXVI, 1, 2011, pp. 40-59; Chiara Ferrari, *Cantacronache 1958-1962. Politica e protesta in musica*, «Storicamente», Fonti e documenti, 9, 2013, pp. 1-39.

3 La canzone è stata interpretata anche Bruno Lauzi e da Enzo Jannacci; la versione di quest'ultimo non fu apprezzata da Fortini per il «tono violento e beffeggiante, che proprio non si accorda con la tonalità crepuscolare del testo»: cfr. F. Fortini, *Risposte su canzone e poesia. Intervista a Franco Fortini*, in *Parole in musica*, a cura di Lorenzo Coveri, Novara, Interlinea, 1996, pp. 55-56.

bacio./ Caro, dove si andrà, / – diciamo così – a fare all’amore?», vv. 17-20). Lo schietto realismo del linguaggio registra il mutamento sociale in atto, che coinvolge l’istituto familiare e certo rigido moralismo con il suo *côté* di sensi di colpa: «penso invece a questo nostro / pomeriggio di domenica, / di famiglie cadenti come foglie / di figlie senza voglie, / di voglie senza sbagli / di millecento ferme lungo i viali / con i vetri appannati / di bugie e di fiati / lungo i fossati / della periferia» (vv. 5-14). Negli anni in cui partecipa all’esperienza di *Cantacronache*, Umberto Eco sta cominciando a costruire la sua variegata e proteiforme immagine<sup>4</sup> di intellettuale impegnato a studiare i meccanismi della cultura di massa: laureatosi a Torino sotto la guida di Luigi Pareyson con una tesi sul *Problema estetico di San Tommaso* nel 1954, nello stesso anno viene assunto in RAI, dove contribuisce al rinnovamento dei programmi televisivi. Nello stesso periodo collabora con diverse riviste, come «Il Verri», e nel 1959 diventa condirettore editoriale della casa editrice Bompiani. Il suo contributo a *Cantacronache* è marginale e giunge alla fine di quell’esperienza, che si chiude nel 1962, ma è coerente con il suo percorso di quegli anni. Lascia vibrare la corda della parodia: *24 mila baci* di Celentano diventa una canzone antimilitarista, *24 megatoni*, mentre sull’aria di una canzone napoletana, *Tuppe tuppe marescia*, viene cantata la denuncia degli scandali dell’edilizia romana e delle ruberie dell’esercito, con il titolo *Tuppe tuppe colonello*. Se osserviamo la sua produzione di quegli anni, possiamo individuare un prologo: nel *Diario minimo*,<sup>5</sup> infatti, è contenuto un racconto del 1959, *Frammenti*, ambientato in un futuro post-apocalittico in cui gli archeologi vissuti dopo una terribile esplosione trovano i testi delle canzonette degli anni Cinquanta e le interpretano come i vertici della lirica italiana. Ma è possibile rintracciare anche un epilogo, in cui l’altra corda di Eco, quella dell’indagatore della cultura di massa, risuona con maggiore intensità: all’interno di *Apocalittici ed integrati* confluisce la prefazione del volume *Le canzoni della cattiva coscienza*,<sup>6</sup> firmato da Michele Straniero, Emilio Jona, Giorgio De Maria e Sergio Liberovici, che è alla base della riflessione echiana sulla musica di consumo. Seppur all’interno di un meritorio quadro analitico-descrittivo, Eco riconosce ai quattro autori un intento polemico nei confronti della canzone di consumo, definita musica «gastronomica», prodotto industriale privo di qualunque intenzionalità artistica, mirante esclusivamente a soddisfare le richieste del mercato. Manca il vizio degli apocalittici critici della società di massa, che nell’«incurabile bestialità» della massa individuavano la radice di ogni male, ma a volte prevale «l’indignazione del moralista» nella ricognizione delle formule che, con rassicurante ripetitività, costruiscono la musica di intrattenimento. La volontà di rinnovamento dei *Cantacronache* non viene taciuta:

Quando i *Cantacronache* iniziarono a comporre le loro canzoni, mobilitando parolieri come Calvino o Fortini, reinventando un folklore partigiano già velato dalla nostalgia data dalla distanza, azzardando alcuni esempi di canzone polemica, volutamente oltraggiosa (*anticonformista*, diremmo, se lo snobismo non si

---

4 Una dettagliata ricostruzione degli esordi della «mitologia» di Eco si può leggere in Michele Cogo, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagine sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Bologna, Baskerville, 2010.

5 U. Eco, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1961.

6 M. L. Straniero, S. Liberovici, E. Jona, G. De Maria, *Le canzoni della cattiva coscienza*, Milano, Bompiani, 1964.

fosse ormai impadronito del *progetto*, riducendolo a formula, come accade in tutti i gesti di avanguardia), quando i *Cantacronache* misero in circolazione i primi dischi o affrontarono una udienza di massa in alcune manifestazioni popolari, in Italia si avevano pochi tentativi isolati di persone di buona volontà.<sup>7</sup>

La strada aperta dal collettivo è stata poi percorsa da altri che hanno scoperto nuove modalità dell'evadere cantando. Ma accanto all'«analisi etico-politica delle correnti negative nel mondo della canzone di consumo» e alla «ricerca ancora sperimentale di una canzone “diversa”», si profila una terza linea operativa, che Eco rilancia come una salutare provocazione, e che consiste nel mettere in campo un'indagine tesa ad individuare «nei meccanismi della cultura di massa dei valori di tipo immediato e vitale da ripensare come positivi in un diverso contesto culturale»,<sup>8</sup> capace di riconoscere nei protocolli attivati dalla fruizione ingenua le stesse funzioni operanti a un diverso livello da un prodotto musicale colto, proiettata infine nell'individuazione di quei modelli di riconoscimento e di appartenenza generazionali presenti nella musica di consumo. La famosa analisi del fenomeno di Rita Pavone si colloca in questa prospettiva di investigazione. Alla fine rimane l'interrogativo, se sia possibile «una operazione culturale a livello della musica di consumo, tale che un nuovo impegno, come quello manifestato da una canzone “diversa”, si attui tenendo conto delle esigenze profonde che a modo proprio esprime anche la più banale canzone di evasione», o se la canzone “diversa” sarà costretta a sottrarsi alla «popolarità e alla circolazione industriale».<sup>9</sup>

2.

*Apocalittici ed integrati* offre un'altra occasione di confronto, questa volta sul banco del *Gattopardo*. Eco analizza il romanzo di Tomasi all'interno di una riflessione sull'estetica del *Kitsch* e sul rapporto dinamico che si crea tra cultura d'avanguardia, cultura di massa e cultura media. Secondo Eco, *Il Gattopardo* si colloca in una posizione intermedia tra Proust e Salgàri:

Poniamoci ora dal punto di vista di un narratore, fornito di gusto e di cultura, il quale per vocazione o per scelta intenda fornire al proprio lettore un prodotto dignitoso ma accessibile; che per un limite d'arte o per una decisione comunicativa esplicita non rinunci alla stimolazione di effetti, e tuttavia tenda ad elevarsi al di sopra della produzione di massa. Il problema di come rappresentare l'incontro tra un uomo e una donna (lo stesso di Proust e Salgàri) gli si porrà allora in una misura composita: da un lato l'esigenza di stimolare, in un breve giro di frasi, l'effetto che questa donna deve fare sul lettore; dall'altro il pudore dell'effetto scatenato, il bisogno di controllarlo criticamente.<sup>10</sup>

L'autore usa l'apparizione di Angelica come esempio di un prodotto medio, in cui gli stilemi della narrativa popolare e le allusioni alla tradizione letteraria si combinano senza scadere nel «*pastiche* grottesco». È un «eccellente bene di consumo», ma non è

---

7 U. Eco, *Apocalittici ed integrati*, Milano, Bompiani, 1964, pp. 279-280.

8 *Ivi*, p. 283.

9 *Ivi*, pp. 293-294.

10 U. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, in *Apocalittici ed integrati*, cit., p. 121. Il paragrafo reca come titolo «Il gattopardo della Malesia».

ancora *Kitsch*, che implica «una contaminazione meno risolta, una più scoperta volontà di prestigio», e riconosce all'opera la capacità di «mediare una serie di problemi storico-sociali». <sup>11</sup> Ci sono già tutte le premesse teoriche per il *double coding* – anche se Eco non usa ancora questa definizione – che l'autore sperimenterà direttamente qualche decennio dopo nel *Nome della rosa*.

La lettura di Fortini è una stroncatura – esplicita fin dal titolo, *Contro «Il Gattopardo»*<sup>12</sup> – che, nella sua articolazione dialettica, recupera alcuni degli elementi evidenziati da Eco, anche se in una differente cornice valutativa. L'intento ironico, il *pastiche*, la stessa scelta del tema storico collaborano, per Fortini, a rafforzare il punto di vista ideologico dell'autore, che consiste nell'«apologia del “sempre uguale” a partire dal sempre diverso». <sup>13</sup> Vengono riconosciute le qualità letterarie dell'opera, evidenti «nell'allegria o nella cupezza delle descrizioni» e nella sua architettura rigorosa, mentre la capacità di ammiccare al lettore colto è presa in considerazione sotto tutt'altro segno, in un passaggio che vale la pena riportare per intero:

Anche Proust è spesso agilissimo e scintillante di spirito; ma è la lenta avvolgente seta dei suoi periodi quella che (come, altrimenti, anche in Mann) finisce col dare straordinarie obiettive presenze fisiche e morali. Qui invece il paesaggio siciliano, col suo lutto e le sue stoppie, la bellezza di Angelica, o le dimensioni leonine del principe son più dette che rappresentate. Troppo asciutta razionalità aristocratica per quei brividi cadaverici. Questa prosa finisce col far pensare spesso a qualcosa di fabbricato. Tomasi non si è deciso fra un “tempo” veloce e un “tempo” lento.

Il libro sembra scritto per deliziare il villan rifatto che sonnecchia entro ciascuno di noi; sentirsi dentro il “gesto sempre elegante dell'intelligenza”, nella “squisita discrezione”. (La vera volgarità, ho sempre pensato, consiste nel credere di non poter esserne fuori se non definendo volgari altri, lontani e diversi.) Voglio dire che le continue lezioni di belle maniere che imperversano nel libro, il tatto, l'inespugnabile cortesia, la rapida adattabilità, la penetrazione mondana, l'arte innata della sfumatura, il saper vivere, il gusto gastronomico, eccetera, sono debolezze perdonabili in Salina-Tomasi ma assai meno nei critici che se ne deliziano; e tocchiamo qui una delle più vili ragioni di successo del libro.<sup>14</sup>

Nel caratteristico procedere fortiniano si può riconoscere l'attitudine all'autoriflessione critica, al coinvolgimento personale nello stesso orizzonte del lettore, e contemporaneamente l'interrogazione obliqua, in cui non viene mai meno l'istanza etica e politica: spinto dall'empito polemico, Fortini giunge a considerare *Il Gattopardo* un romanzo in cui si può riconoscere «l'Italia alla Elémire Zolla, che si angoscia orficamente sulla cultura di massa e si salva col più reazionario dei precetti, ossia *sustine et abstine*», proprio quel Zolla dell'*Eclissi dell'intellettuale* che era uno dei principali bersagli polemici di *Apocalittici ed integrati*.

Prima di procedere oltre, è opportuno fare un passo indietro e prendere in mano il quinto numero del «Menabò» di Vittorini e Calvino, integralmente dedicato, come il precedente, al tema *Industria e letteratura*. Fortini interviene con uno dei suoi saggi

---

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>12</sup> F. Fortini, *Contro il «Il Gattopardo»*, in Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 720-730. Si tratta del testo riveduto di una conferenza tenuta a Pisa all'inizio del 1959.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 723.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 725-726.



più noti e più belli, *Astuti come colombe*,<sup>15</sup> poi confluito in *Verifica dei poteri*. In apertura ai redattori della rivista Fortini rimprovera l'approccio estetico, contemplativo, ricorda il senso e il significato di parole ed espressioni come alienazione, reificazione, feticismo della merce, finendo per lasciare sullo sfondo la mutazione tecnologico-industriale del linguaggio che premeva a Vittorini:<sup>16</sup>

Mi è sempre parso che la contemplazione affascinata d'una condizione operaia tutta vista nel rapporto fra uomo e macchina, e l'altra dilettazione incantata, del calarsi nell'«oggettività», fossero due tipici errori, o uno solo, del materialismo non dialettico. [...] Si vuole illuminare il rapporto fra oggetto e utente, fra oggetto e produttore? Perché allora oscurare l'origine umana degli oggetti? [...] Nel vecchio film di Chaplin, tragicomica non è la catena di montaggio, né l'anarchica e ovvia reazione di Charlot, ma la serietà degli altri operai, il loro interesse al buon andamento produttivo, la persuasione di stare adempiendo un dovere. Perché non sono alienati dalle macchine ma dai padroni delle macchine.<sup>17</sup>

Coerente all'impostazione marxiana, ma memore anche dell'insegnamento di Adorno e di Tronti, Fortini rivendica per la riflessione critica il compito di svelare, portare alla luce i processi di alienazione che lo sviluppo capitalistico tenta di occultare, «l'inconscio sociale, cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri», consapevole che l'industrializzazione non risparmia la stessa letteratura, trasformando l'intellettuale in lavoratore salariato dipendente dall'industria culturale. E se capire la realtà resta un compito inderogabile, che forme può assumere un'espressione letteraria che non voglia fornire «gli alibi letterari e la buona coscienza progressista di cui esse [le forze economiche e politiche dominanti in Italia] hanno (e sempre più avranno) bisogno»?<sup>18</sup> Nell'ultima parte del saggio, Fortini mette a nudo la sua vena profetica e vira decisamente verso l'allegoria:

Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilite. Farsi candidi come volpi e astute come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi. [...] Allora in quello che scrivo, o in quello che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte metallica. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata.<sup>19</sup>

Nello stesso numero della rivista, Eco<sup>20</sup> prende le mosse da premesse simili a quelle di Fortini – l'analisi del concetto di alienazione – ma le sviluppa in direzione

---

15 F. Fortini, *Astuti come colombe*, «il menabò di letteratura», 5, 1962, pp. 29-45, quindi, con lievi varianti, in Id., *Verifica dei poteri*, Milano, Il Saggiatore, 1965, pp. 68-88 e ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 44-68.

16 Di sostanziale mistificazione della posizione di Vittorini da parte di Fortini in un punto centrale della sua argomentazione parla Stefano Giovannuzzi nella sua puntuale ricostruzione del dibattito sviluppatosi entro – e attorno – la rivista: S. Giovannuzzi, «*Industria e letteratura*». Vittorini, «*Il Menabò*» e oltre: metamorfosi di un dibattito, «*Levia Gravia*», 14, 2012, pp. 1-42.

17 *Ivi*, pp. 44-45.

18 *Ivi*, p. 66.

19 *Ivi*, pp. 67-68.

20 U. Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*, «il menabò della letteratura», 5, 1962, pp. 198-237. Il saggio fu poi ripubblicato nella seconda edizione (1967) di *Opera aperta*, con un'introduzione che ne ricostruisce la vicenda editoriale: «Questo saggio ha una lunga e avventurosa storia. Vittorini aveva fatto il Menabò numero quattro dedicandolo a “industria e letteratura”, ma nel senso che dei narratori non sperimentali raccontavano storie di vita industriale. Poi Vittorini decise di affrontare il problema da un altro lato: come la situazione industriale influiva sui

contraria: dopo aver richiamato l'oggettivazione hegeliana – quasi rileggendo Hegel attraverso Marx – distingue due tipi di alienazione: quella di cui parla Marx, che si potrà eliminare attraverso una rivoluzionaria modificazione dei rapporti sociali, mentre resisterà sempre quel tipo di alienazione insito nel rapporto di qualsiasi essere umano con il mondo delle cose che lo circonda. Eco individua «due atteggiamenti, entrambi estremi, di fronte alla ricorrente e ineliminabile possibilità di alienazione presente in ogni nostro rapporto con le cose e con gli altri: l'atteggiamento pessimistico che distrugge l'oggetto (lo rifiuta come cattivo) per timore della compromissione, e l'atteggiamento ottimistico, che fa dell'integrazione all'oggetto l'unico esito positivo del rapporto».<sup>21</sup> Si tratta – è evidente – degli opposti estremismi degli *apocalittici* e degli *integrati*, ma che nel corso della sua disamina Eco curva per introdurre il programma della nascente neoavanguardia:

Ed ecco che allora assume significato definitivo la funzione di una “avanguardia”, e le sue possibilità di fronte a una situazione da descrivere. È l'arte che per far presa sul mondo vi si cala assumendone dall'interno le condizioni di crisi, usando per descriverlo lo stesso linguaggio alienato in cui questo mondo si esprime: ma, portandolo a condizione di chiarezza, *ostentandolo* come forma del discorso, lo spoglia della sua qualità di condizione alienante, e ci rende capaci di demistificarlo. Di qui può avere inizio una operazione successiva.<sup>22</sup>

La maniera di procedere di Eco appare a tratti tautologica, in particolare quando, sulla base della nozione della formatività di Pareyson, riduce il contenuto dell'opera d'arte alle strutture formative attraverso le quali l'arte stessa guarda al mondo. Ma si tratta di proposizioni che saranno profondamente riviste da Eco negli anni successivi, anche alla luce dello strutturalismo e degli studi di semiotica. Mi pare interessante rilevare, invece, come l'autore, proprio nel fornire le coordinate teoriche alle sperimentazioni sul linguaggio di Sanguineti e sodali, ne individui subito i rischi di manierismo, di sterile astrazione, e li legga all'interno di un paradigma, quello gnostico, contro il quale si scaglierà ripetutamente nel corso della sua carriera:

È la posizione tratteggiata dal Sanguineti nel suo saggio *Poesia informale*: sì, una certa poesia può apparire da esaurimento nervoso ma questo esaurimento nervoso è anzitutto un esaurimento storico; si tratta di assumere tutto un linguaggio compromesso per poterlo porre davanti a noi e farcene coscienti; si tratta di esasperare le contraddizioni della avanguardia contemporanea perché solo dal di dentro di un decorso culturale possono essere individuate le vie di liberazione; si tratta proprio di patire in dose massiccia la crisi che si vuole risolvere; passare attraverso tutta la Palus Putredinis; e questo perché “non è possibile essere innocenti” e “la forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe, e in questo informe orizzonte che, ci piaccia o non ci piaccia, è il nostro”.

---

modi stessi della scrittura – o se si vuole il problema dello sperimentalismo, ovvero letteratura e alienazione, o ancora come il linguaggio reagisce alla realtà capitalista. Insomma, un bel nodo di problemi affrontati proprio nel modo che a quei tempi non piaceva alla sinistra 'ufficiale', ancora crociana e neorealista. [...] Non fu una operazione facile, non dico per me, ma per Vittorini, fu un atto di coraggio da parte sua, e tutti i vecchi amici lo accusavano di tradimento, anzi dovette scrivere alcune pagine di introduzione al numero in cui metteva le mani avanti (non ricordo se lui o Calvino parlarono poi ridendo di 'cordone sanitario' indispensabile). Anche lì fu una gran polemica, c'erano poi dei dibattiti a Roma dove gli amici 'sperimentali', scrittori e pittori, intervenivano decisi a menare le mani, ma non come ai tempi dei futuristi, per difesa, perché eravamo guardati malissimo» (Id., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1967 [1ª ediz. 1962], pp. VI-VII).

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 252.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 278.

Ma è chiaro come questa posizione possa contenere in sé tutti i rischi possibili; e l'ultima citazione ricorda la posizione di certi gnostici, ad esempio Carpocrate, i quali affermavano che per liberarci dalla tirannia degli angeli, signori del Cosmo, occorre passare totalmente attraverso l'esperienza del male, conoscere ogni bassezza, proprio per uscirne purificati. La conseguenza storica di queste persuasioni furono i riti segreti dei templari, le perversioni portate a livello liturgico da tutta una chiesa sotterranea che ha tra i suoi santi Gilles de Rais.

Infatti basta che, contro l'artista che inventa questo modo di avvicinamento al reale attraverso l'assunzione di un linguaggio in crisi, appaia un solo manierista che accetta il metodo senza essere capace di vedervi attraverso, e l'operazione dell'avanguardia diventa maniera, esercizio compiaciuto, uno dei tanti modi di alienarsi alla situazione esistente, divergendo l'ansia della rivolta o l'acribia della critica nell'esercizio formale di una rivoluzione giocata a livello delle strutture.<sup>23</sup>

3.

Agli occhi di Fortini, l'esperienza del «Gruppo 63» è già una stanca ripetizione dei moduli espressivi usati dalle avanguardie storiche e adesso recuperati per essere messe al servizio della comunicazione di massa. Per comprendere la severità del suo giudizio – e la scia di polemiche, dibattiti anche aspri, rotture che ne seguì e di cui in questa sede non si può rendere conto in maniera adeguata – bisogna considerare che per Fortini l'avvento della neoavanguardia è il sintomo di una mutazione in corso e che diventerà perspicua nel decennio successivo, confermando e rafforzando le originali riserve. Dietro l'esaltazione della contraddizione e del conflitto – caratteristiche di ogni avanguardia – non si cela soltanto la rinuncia alla mediazione e alla dialettica, ma anche il depotenziamento della sua dimensione tragica a favore della modalità ironica: «la sola diversità reale della neoavanguardia da quella storica consiste, quando consiste, nell'uso quasi esclusivamente ironico e “classicheggiante” del materiale iconografico, verbale e psichico che nella maggiore avanguardia storica era spesso ancora “tragico” e di diretta ascendenza romantica».<sup>24</sup> Sulla sua condanna gravano anche motivazioni di ordine ideologico e politico, che lo spingono a guardare con sospetto all'operazione di dichiarata modernizzazione delle forme portata avanti dalla neoavanguardia, così simile – con altri mezzi – al contemporaneo processo politico del primo governo di Centrosinistra. Fortini non modificherà il suo giudizio negativo, anzi col tempo riconoscerà la correttezza delle sue previsioni, e il suo epigrammatico sarcasmo scolpirà la parabola di normalizzazione del gruppo:

Ci volevano morti. Ma abbiamo dovuto accompagnare non poche esequie di ex neoavanguardisti, ricoveri in convento, conversioni alla TV. Ci volevano ridicoli. Ma non abbiamo mai raggiunto i livelli di sublime chapliniano dei ritorni agli ovili istituzionali parlamentari e partitici dei magnifici ribelli di vent'anni fa. Era facile prevedere che sarebbero invecchiati male; anche quelli, voglio dire, che hanno avuto successo. Infatti, la parte meno buona delle teorizzazioni di vent'anni fa è stata di chi proponeva l'accettazione «cinica» dell'apparato produttivo, ossia di quello che si chiamava allora il «piano del Capitale». Il Capitale, naturalmente, se ne infischia delle adesioni «ciniche» dei letterati che telecomandano le esplosioni della sintassi; gli basta che siano adesioni. (...). Si guardi ai fogli, ai libri, alle antologie, alle spiagge laziali, alle estasi dell'effimero; insomma alla «modernizzazione» che questi intellettuali d'avanguardia degni del

---

23 U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 285-286. Le citazioni di Sanguineti sono ricavate da *Poesia informale*, in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

24 F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 80. Il saggio si intitola *Due Avanguardie* e costituisce, con *Istituzioni letterarie e progresso del regime*, e *Avanguardia e mediazione*, il nucleo della riflessione critica di Fortini sulla neoavanguardia.

Kuomintang hanno promossa e attuata mentre i loro connazionali passavano i poco lieti anni Settanta. Nessun dono profetico ci aveva consentito di sapere in anticipo che l'ideologia della neonata avanguardia si sarebbe conclusa nella «americanizzazione del dissenso» come dire nel consenso; ma, lo ripeto, un po' di esperienza e qualche lettura.<sup>25</sup>

Forse la diagnosi si sarà rivelata corretta, ma le posizioni della neoavanguardia non sono affatto così compatte ed omogenee come crede – o finge di credere, per semplificazione dialettica – l'autore della *Verifica dei poteri*. Si tratta di un campo vasto, in continuo movimento, che non si è mai condensato in un manifesto, trovando semmai nell'antologia la forma più congeniale di rappresentazione: le divergenze sono subito ampie, spesso si manifestano con toni aggressivi, coinvolgono principi di poetica e interpretazioni politiche. All'interno di vettori in costante e reciproco riposizionamento, Eco, che si ritaglia subito un ruolo di teorico, seppur partecipe, riconosce al gruppo almeno una disposizione morale comune, quella di sedersi attorno a un tavolo per sottoporre i propri lavori alle reazioni altrui, che giungevano puntuali senza alcuna clemenza. Le critiche avanzate da Fortini e da altri non solo vengono accettate, ma sono portate alle estreme conseguenze. Scrive nel 1964:

In fondo aveva ragione chi scriveva recentemente che oggi non è più possibile un'avanguardia, in quanto alla nozione storica di "avanguardia" erano necessarie alcune connotazioni: ad esempio la possibilità di porsi come alternativa eversiva di fronte a situazioni stabilizzate che respingevano le nuove proposte. L'opposizione di una società stabilita e impenetrabile conferiva automaticamente una patente rivoluzionaria alla proposta avanguardistica; che non a caso dunque si identificava o si affiancava a una avanguardia politica. Ma se si prospetta la possibilità di una Conservazione così duttile e smaliziata da far suo ogni elemento di disturbo, da fagocitare ogni proposta di eversione e neutralizzarla immettendola in un circolo dell'accettazione e del consumo? Allora l'avanguardia come tale non ha più possibilità di esistere, perché – come si profila – venendo accettata si ingloba alla tradizione e diventa elemento di diversione tranquillizzatrice. [...] Così la situazione di una generazione che cerchi, attraverso le soluzioni dell'arte, di anticipare o provocare una visione diversa della società in cui si muove. Questa generazione ha capito che il gesto di rivolta pubblico e appariscente, quello che si risolve nel risultato immediato, che *épâte le bourgeois*, ha perduto ogni funzione. Il gesto viene accolto, fatto merce, esposto nella galleria, nel museo, nella biblioteca. Riceve un premio. La tentazione del gesto che potrebbe (che poteva) scandalizzare, è certo assai forte. Rimprovereremo chi non sa rinunciare, chi cerca in esso una verifica immediata del suo impegno, un alibi morale per convincersi che si è vivi e si agisce?<sup>26</sup>

La risposta che Eco si dà è che bisogna continuare la ricerca, proprio perché il presente non fornisce alcuna chiarezza; se c'è una peculiarità generazionale, consiste proprio nell'aver capito che, «poiché la verifica non è più data dallo scandalo effettivo di ogni singola proposta, non rimane che la verifica in comune, l'incontro e il controllo delle triangolazioni». Non solo gli argomenti, ma anche il lessico di Fortini viene recuperato in maniera implicita, senza per questo assumere connotati ironici o parodistici. Il discorso di Eco, invece, è rivolto a marcare le distanze con le generazioni di Vulcano, per le quali era ancora possibile opporsi al sistema attraverso i gesti rivoluzionari oppure salendo sulle montagne per fare la Resistenza. Alla

---

25 F. Fortini, *Ci volevano morti*, «Corriere della sera», 26 ottobre 1983, poi in Id., *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 219-220, quindi in Id. *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1109-1110.

26 U. Eco, *La generazione di Nettuno*, in Id., *Il costume di casa*, Milano, Bompiani, 1973, p. 271. L'intervento è stato inserito anche nella ripubblicazione di *Gruppo 63. Il romanzo sperimentale*, Milano, Bompiani, 2013.

generazione di Nettuno – in cui Eco si riconosce – sono riservati i tempi lunghi di una ricerca sotterranea, i cui risultati faticano ad apparire:

Una generazione che cerca di integrare alla visione dell'uomo gli strumenti attraverso cui, inevitabilmente, l'uomo potrà realizzarsi, e non altrimenti. Le tattiche, appunto, le tecniche, la confrontazione collettiva, la discussione teorica che appesantisce l'invenzione e non dà frutti, ma produce solo humus. Forse perché non sono un artista, mi importa scarsamente che emerga subito, visibile come la cometa di Bethlem, un grande poeta, dalla voce di tuono, dai capelli al vento. A costui, se apparirà definitivo, porteremo panieri colmi di frutti, diffidandone se li accetterà. Per ora mi riesce di riconoscermi solo in un gruppo di persone sedute intorno a un tavolo. Si mostrano l'un l'altro le tessere di un mosaico. I contorni, naturalmente, non combaciano ancora.<sup>27</sup>

4.

Mentre Eco parla del «Gruppo 63», pensa a sé stesso e alla propria ricerca intensamente avviata tra strutturalismo e semiotica. Degli studi semiotici di Eco si serve Fortini nel 1973 quando conclude il suo intervento a New York, al Congresso AISSLI, sui mutamenti intervenuti nella società italiana nei quindici anni precedenti, citando esplicitamente la *Struttura assente*: «“La semiologia può insegnarci che, anziché modificare i messaggi o controllare le forme di emittenza, si può alterare il processo comunicativo agendo sulle circostanze in cui il messaggio sarà ricevuto”. È appunto quello che fanno, in pratica, nel nostro paese, le modificazioni delle istituzioni con le quali si trasmette la cultura».<sup>28</sup> L'anno precedente Eco, in occasione della relazione introduttiva al Prix Italia, aveva distinto, sulla base di uno schema di Fortini,<sup>29</sup> tre tipologie di finalità culturali in cui si può suddividere la critica: critica normativa, critica fiancheggiante o militante, critica orientativa.

Le due semplici occorrenze ricordate avrebbero come naturale prosecuzione l'individuazione delle distanze e le prossimità dei nostri autori intorno alla critica letteraria: ma si tratta di un'impresa ardua, e che necessita il respiro di un saggio esclusivamente dedicato a questa missione. Derogando momentaneamente al principio cronologico che si è fin qui seguito, però, si può individuare un'occasione critica che mi sembra in qualche modo esemplare per verificare i metodi e le competenze interpretative messe in campo da Fortini ed Eco.

Il caso è l'analisi delle varianti della *Pentecoste* di Manzoni. Fortini, che alla poesia manzoniana ha dedicato il corso monografico del suo primo anno di insegnamento alla Facoltà di Lettere di Siena, ha riservato all'inno un saggio, *Il contadino di San Domingo*,<sup>30</sup> che si concentra in particolare sulle variazioni intercorse tra la stesura del 1819 e quella del 1822. Nella prima la scelta di definire il popolo di Haiti con l'appellativo di «bellico coltivator» sarebbe giustificata dalla vicinanza di Manzoni alla rivoluzione del popolo haitiano contro la Francia, mentre i riferimenti geografici

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 274.

<sup>28</sup> F. Fortini, *Un intervento a New York*, in appendice ad Id., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, p. 363, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 854.

<sup>29</sup> Cfr. F. Fortini, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, Il saggiatore, 1968.

<sup>30</sup> È la prima parte di un dittico che si può leggere in F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 26-55 (in part. pp. 26-35). L'altro intervento è intitolato *L'«Ognissanti» e l'animo virginal*.

alla Vistola, al Tebro, all'Istro, alla Senna, all'Ebro e al «Sannon mesto» alluderebbero «ad una vicinanza tra lo Spirito Santo e lo spirito della libertà nazionale».<sup>31</sup> Nella redazione definitiva, invece, il poeta enterebbe in «segreta polemica [...] con se stesso, per aver accennato ai conflitti dell'indipendenza», là dove parla di «Nove conquiste e gloria / Vinta in più belle prove». Così conclude critico:

Il motivo della comunicazione tra eternità e storia, garantito dalla Chiesa, è nell'essenziale, rimasto; ma il mutamento di tono ha obbedito ad una precisa preoccupazione ideologica. Sono bensì le genti a intonare il *Veni creator*, non più i popoli nella loro immediata storicità. In luogo della lotta di Bolívar e di San Martín ci sono le *'Ande argentini'*; il distanziante latinismo *'Erina'* liquida la vaga allusione alla miseria irlandese; e Haiti è solo *'irta'* [...] Quel contadino armato di machete, così simile ai soldati de *'An II de la République'*, è passato per un attimo, fantasma d'una rivoluzione agraria che Manzoni sempre più vorrà tenere lontana dai solchi bagnati di sudore servile.<sup>32</sup>

L'interpretazione di Fortini, sicuramente suggestiva, è stata variamente accolta e recentemente discussa da Luca Badini Confalonieri,<sup>33</sup> alle cui puntuali e cogenti argomentazioni di ordine filologico e storico si rimanda. Voglio invece ricordare che anche Eco, intervenendo nel 1982 con una prolusione alle *Decime giornate filologiche genovesi*,<sup>34</sup> aveva appuntato la propria attenzione sulla questione della variantistica dell'inno manzoniano, risolvendola però in maniera decisamente differente. Con l'obiettivo di dimostrare che, a differenza della prosa, nella poesia il contenuto è influenzato dalla forma, Eco rilegge le varianti della *Pentecoste* come la ricerca di una soluzione ritmica e prosodica convincente:

In realtà tra queste due stesure noi troviamo qualcosa di molto più interessante. È che Manzoni nel 1817 aveva decisa la misura del settenario, ma non ancora l'alternanza delle rime (che tentativamente è ABACBDDC), tipo di costrizione che definisce in questo secondo abbozzo del 1819 (ABCBDEEF). Ma c'è di più. Quegli imbarazzi tra Sinai, Adonai, Ei ed Ebrei, derivano anche dal fatto che egli non aveva ancora deciso circa un'altra costrizione, e cioè se i settenari dovevano avere accenti sulla prima, quarta e sesta sillaba, o sulla seconda e sesta (se cioè dovevano essere trocaici giambici, o giambici) e sposta nelle varie correzioni i suoi versi, come se ogni rima fosse buona per qualsiasi cosa, alla ricerca di una soddisfacente soluzione accentuativa. E inoltre non aveva ancora deciso quali versi dovessero terminare sdruccioli, quali piani e quali tronchi, ma infila tronchi anche a metà strofa. Nella versione 1819 ha deciso definitivamente che la successione sdruccioli-piani sarà la seguente: sp, sp; sp, pt. E anche se non ha fissato una regola per il succedersi dell'accento iniziale sulla prima o sulla seconda sillaba, ha ormai deciso che in ogni strofa deve esserci una alternanza regolata dei due modelli.<sup>35</sup>

Tralascio la dinamica dei vari tentativi che Eco traccia inseguendo le variazioni della prosodia e in particolare dell'alternanza tra versi sdruccioli e piani. Qualche appunto potrebbe essere mosso anche alla sua ricostruzione diacronica, che è stata in parte

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>33</sup> L. Badini Confalonieri, «Nova franchigia»: attenzione ai popoli e alla loro liberazione negli Inni Sacri, in I «cantici» di Manzoni. «Inni Sacri», cori, poesie civili dopo la conversione, Atti del Convegno dell'Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013, a cura di Giovanni Bardazzi, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia, 2015, pp. 65-107.

<sup>34</sup> U. Eco, Il segno della poesia e il segno della prosa, in *Id.*, *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 242-260.

<sup>35</sup> *Ivi*, pp. 255-256.

smenita dalle successive edizioni critiche.<sup>36</sup> Riporto invece l'approdo della redazione del 1822, che viene così giustificato:

Nell'ottobre del 1822 Manzoni ritrascrive la precedente versione in pulito, mantiene i primi quattro versi, e sostituisce così gli ultimi quattro:

Dall'Ande argenti al Libano (s, 26)

da Ibernìa all'irta Haiti (p, 26)

sparsi per tutti i liti (p, 14)

ma d'un cor solo in te. (t, 146)

Dove si ottengono i seguenti risultati. Gli otto versi ora rispondono mirabilmente al modello sp, sp, sp, pt; due versi ad accento 2/6 si alternano sempre a due versi 1/4/6; l'arrivo dell'Ibernìa permette un parallelismo di contenuto con l'opposizione freddo/caldo che si sottende all'opposizione Ande/Libano; l'Ibernìa impedisce ad Haiti di essere scogliosa, ma tanto meglio, /irta/ porta le connotazioni sia di scoglioso che di bellicoso, e inoltre è più poetico. Infine, quel /cor solo in te/ mi pare meglio di quel /di cor uni in te/ ed è peccato che alla fine, come vedremo, scompaia.

E arriviamo all'edizione definitiva del 1855, che è quasi come quella originale del '22, salvo che Manzoni alla strofa fatidica apporta correzioni in bozze e mentre il verso finale ritorna ad essere:

uni per te di cor

(scelta che rimane responsabilità sua della quale non vorrei rispondere), il distico geografico diventa:

Dall'Ande argenti al Libano (s, 26)

d'Erina all'irta Haiti. (p, 26)

Scelta che lascia perplessi e per due ragioni. Il nuovo toponimo è meno comprensibile del primo, e non vale sia più arcaico né si vede il perché di tanto snobismo, dato che pur sempre d'Irlanda si tratta. Inoltre mentre l'accentuazione d'Ibernìa è priva di ambiguità, non è chiaro se il verso, con Erina, debba essere letto 1/4/6 o 2/6, e se fosse buona la prima soluzione (Èrina), si perderebbe la giusta e simmetrica alternanza dei modelli accentuativi. L'unica spiegazione, a dimostrare che si ha poesia quando si fissano per bene i criteri di costrizione (e che nessuna figura retorica da sola fa poesia) e che la /b/ di Ibernìa allitterava con la /b/ di Libano, e questo a Manzoni non piaceva.

Questa è una spiegazione che mette in crisi il mio modello di poesia, perché le ragioni per cui l'allitterazione viene evitata sembrano di tipo prosastico: una ripetizione di suono imporrebbe un *pietinage sur place* in una volata geografica che si vuole senza sosta e trionfale, e quindi qui l'espressione si adegua alle esigenze del contenuto. Ma il sospetto è salutare, perché ci dice che i modelli, compresi quelli di modalità poetica e di modalità prosastica, sono appunto modelli, e si realizzano poi in modo misto all'interno di contesti detti poesia o prosa a seconda della assoluta predominanza, non dell'esclusività, di uno dei due.

All'opposto penso che il parallelismo di contenuto (Ande e Erini, fredde, Libano e Haiti, calde) sia un effetto di senso che non è stato deciso in anticipo, ma derivato come guadagno di contenuto, premio all'essersi piegato così docilmente alle costrizioni dell'espressione.<sup>37</sup>

In questa attenzione alle *contraintes* e al gioco combinatorio che attivano c'è sicuramente Eco. Eppure, proprio alla luce del discorso che siamo andati fin qui svolgendo, bisogna ricordare che Fortini aveva dedicato alla metrica una serie di scritti teorici<sup>38</sup> di notevole interesse, nei quali aveva avanzato la proposta teorica secondo la quale, dopo la dissoluzione delle forme metriche tradizionali, alla fine degli anni Cinquanta pareva farsi spazio una nuova metricità, nella quale «il verso si

36 Cfr. S. Albonico, *Gli abbozzi e il testo della «Pentecoste»*, «Studi di Filologia Italiana», XLV, 1987, pp. 207-82, poi in A. Manzoni, *La Pentecoste (1822-1823)*, Nota al testo e apparati, in A. Manzoni, *Inni sacri*, a cura di Franco Gavazzoni, Milano, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 1997, pp. 301-48.

37 U. Eco, *Il segno della poesia e il segno della prosa*, cit., pp. 257-258.

38 Tre scritti apparsi in rivista nel biennio 1957-58 e poi inseriti nel volume *Saggi italiani* compongono il primo tempo della riflessione fortiniana sulla metrica: *Metrica e libertà*, «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-74; *Verso libero e metrica nuova*, «Officina», 12, 1958, pp. 504-11; *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, «Paragone» IX, 106, 1958 pp. 3-9. Oggi tutti leggibili in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 785-817. Dopo vent'anni scrive Id. *Metrica e biografia*, «Quaderni Piacentini», 2, 1981, pp. 105-121.

fonda su di un compromesso fra numero di sillabe, ricorrenza di accenti forti (o ritmici) e durata temporale fra l'uno e l'altro di questi». <sup>39</sup> Si tratta di una proposta che fu ampiamente discussa, e parzialmente rivista dallo stesso Fortini negli interventi successivi. Non è escluso che fosse nota ad Eco: la sua scomposizione e ricomposizione delle varianti della *Pentecoste* sulla base della dinamica instaurata tra verso e *ictus* potrebbe essere letta come una strizzatina d'occhi allo studioso che aveva riservato tanta attenzione alla funzione del verso accentuale nel secondo Novecento.

5.

*Insistenze* di Fortini e *Sette anni di desiderio* di Eco <sup>40</sup> possono essere considerati due libri paralleli: composti entrambi raccogliendo e ordinando gli interventi su riviste e giornali – soprattutto *Repubblica* e *l'Espresso* per Eco, *Il Corriere della sera* per Fortini – i due volumi abbracciano pressapoco lo stesso giro di anni, dal 1977 al 1983 per Eco, un anno prima e un anno dopo per Fortini. Sotto la categoria ermeneutica del desiderio, Eco rilegge la crisi delle ideologie, la tentazione del riflusso, la riscoperta del privato, la pulsione di morte, fino allo sviluppo del terrorismo «che ha continuato a cercare il cuore di un potere antropomorfo per colpirlo a morte». <sup>41</sup> Viene sviluppata l'analisi del ritorno del fenomeno religioso, anche e soprattutto nelle forme della teologia negativa e del neomillennarismo ateo del terrorismo, o nel fascino sincretico ed esotico del Candomblé e nell'occultismo. Tra gli articoli c'è anche lo studio delle rivendicazioni delle Brigate Rosse durante il rapimento Moro: nel messaggio l'autore riconosce un ragionamento «delirante» e «paranoico» non tanto nelle premesse – l'individuazione di un potere pervasivo quanto sistemico chiamato, in maniera «un po' folkloristica» SIM, Stato Imperialistico delle Multinazionali – quanto nelle conclusioni. Durante il caso Moro Eco si assegna «il compito [...] di critico del linguaggio e della comunicazione delle BR e, più in generale, dei mass media». <sup>42</sup> Dallo smontaggio dei ragionamenti dei terroristi emerge la presenza di materiali letterari (il romanzo di appendice, archetipo letterario della paranoia del complotto) o delle comunicazioni di massa (Walt Disney). Ma l'affare Moro si conferma anche come l'angolo cieco della storia italiana, il tragico senza catarsi, la Medusa che Perseo non può guardare direttamente, ma solo attraverso lo specchio dell'allegoria: <sup>43</sup> sarà il

---

39 F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova*, cit., p. 803.

40 F. Fortini, *Insistenze*, Milano, Garzanti, 1985; U. Eco, *Sette anni di desiderio*, Milano, Bompiani, 1983.

41 U. Eco, *Sette anni di desiderio*, cit., p. 7.

42 Marco Belpoliti, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2001, p. 44. Anche secondo Belpoliti Eco traspone la sconfitta della ragione di fronte alla tragedia del terrorismo nel fallimento di Guglielmo di Baskerville, mentre riserva alla forma breve dell'articolo l'analisi diretta del presente. Così le raccolte *Dalla periferia dell'impero* (1977) e *Sette anni di desiderio* (1983) si possono considerare «il vero palinsesto del *Nome della rosa*»: leggendoli in successione e in parallelo al romanzo, appare evidente il percorso dall'ottimismo alla coscienza del fallimento della cultura progressista, moderata e democratica, alla fine del quale però non si smarrisce la fiducia nel metodo semiotico. L'attività letteraria successiva conferma «questo modo complesso e certo indiretto per fare i conti con quell'«istinto di morte», con l'elemento biologico, che la vicenda di Moro ha messo prepotentemente al centro dell'attenzione».

43 Il sistema-Perseo, il rifiuto della visione diretta della Medusa, è un meccanismo che Eco eredita da Borges e da Calvino: cfr. U. Eco, *Per Calvino* e Maria J. Calvo Montoro, *Le «lezioni americane» di Umberto Eco e i «boschi narrativi» di Italo Calvino*, in *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, Atti del convegno «Eco & Calvino. Rhizomatic Relationship»,



compito del *Nome della rosa* – in cui il terrorismo è alluso nella vicenda dei movimenti ereticali, attraverso precisi e ben calcolati riferimenti – e del *Pendolo di Foucault*.

La sezione seconda, intitolata *Desiderio di desiderio*, si apre con una riflessione sul movimento giovanile del '77, e in particolare con l'esperienza raccolta attorno a Radio Alice e al collettivo A/traverso. La simpatia di Eco per il movimento è quella del fratello maggiore: riconosce la linea generazionale, ne individua nella liberazione del desiderio la cifra caratterizzante, dimostra di apprezzarne le scelte comunicative, che richiamano le avanguardie storiche, ma hanno alle spalle la meditazione dell'*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari, ma conclude con il suo consueto invito ad approfondire, ad «avere il coraggio di analizzare la nuova ideologia del desiderio per individuare la natura dei fenomeni sociali che sublima, senza permettersi il lusso di liquidare questi fenomeni con facili slogan». <sup>44</sup>

Fortini invece, anche se ha chiare le ragioni profonde del disagio giovanile, è preoccupato che il nichilismo, l'irrazionalismo e il soggettivismo si possano saldare insieme decretando il trionfo degli spettri del Negativo. <sup>45</sup> In maniera obliqua affronta la cultura del movimento, con i suoi aspetti di vittimismo e di presunta onnipotenza, quando sembra parlare d'altro: basti ricordare *Quella lettera a Nietzsche, Note per una falsa guerra civile*. Per sé, sebbene in forma dissimulata, ritaglia il ruolo del padre, che mette in guardia dal rischio del «surrealismo di massa». E nota la scomparsa dal discorso pubblico dei temi della manipolazione dell'opinione e dell'industria culturale: «Anche Eco, mi pare, dopo avere lavorato in avanscoperta a destrutturare criticamente le comunicazioni di massa e a proporre vie anche politiche volte a mutarne i linguaggi, sembra trascorso a ragionamenti difensivi, profilattici». <sup>46</sup> Altri spunti, altre suggestioni si possono inseguire. Fin dalla copertina, *Insistenze* richiama tra i dilemmi del tempo «la memoria difficile e l'oblio organizzato». Eco li affronterà in saggi e romanzi, come *Ars oblivionalis* e *La misteriosa fiamma della regina Loana*, <sup>47</sup> quasi raccogliendo il compito che Fortini consegna a uno dei suoi scritti più intensi e dolenti:

E quando si è afferrati dall'angoscia di morte, entro di noi non sappiamo trovare se non feticci di figurazioni culturali o frustoli di poesia. Il «ricordo» invece, nella sua definitività narrativa, è oggetto o strumento. Può passare di mano in mano. Già in sé contiene giudizio e scelta. Strappa al magma dei paradisi e degli inferni solo interiori. Costruisce dure sequenze di una temporalità non individuale. Esige il patto fra persone e generazioni; e la fedeltà al patto. <sup>48</sup>

University of Toronto 13-14 aprile 2012, a cura di Rocco Capozzi, Milano, Encyclomedia publishers, 2013, rispettivamente pp. 36-40 e pp. 83-97.

44 U. Eco, *Anno nove*, in Id., *Sette anni di desiderio*, cit., p.63.

45 Per l'accentuarsi degli spunti polemici di Fortini nei confronti dell'insorgere del Negativo, sulle molte facce che assume, anche alla luce del lavoro di traduzione del *Faust*, rimando a Felice Rappazzo, *Goethe e gli spettri del Negativo*, in Id., *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini*, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 37-55. La stessa vicenda viene riletta da Balicco prestando particolare attenzione all'assimilazione di Nietzsche come modello culturale: Daniele Balicco, *Una lettera a Nietzsche: Fortini e il nichilismo di massa*, «Allegoria», XXIII (n.s.), 63, 2011, pp. 103-133.

46 F. Fortini, *L'informazione inutile*, in Id., *Insistenze*, cit., p. 181.

47 U. Eco, *Ars oblivionalis*. Sulla difficoltà di costruire un' *Ars oblivionalis*, «Kos», 3, 1987, pp. 40-53; Id., *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano, Bompiani, 2004.

48 F. Fortini, *Il controllo dell'oblio* [febbraio 1982], in Id., *Insistenze*, cit., p. 137.

6.

Concludo. La penna epigrammatica di Fortini guarda con simpatica ironia ad Eco, e con più acre sarcasmo a Calvino: li accomuna il successo e l'appartenenza alla società letteraria, ma «Eco viene da studi che gli danno giusto diritto alla citazione nella maggior parte delle più serie bibliografie di teorici della comunicazione e di semiologi e solo in età provetta si è applicato, con tutta la sua simpatica energia, al romanzo»,<sup>49</sup> e quindi potrà «sgambare e sudare per le balze dei Massimi Sistemi», mentre a Calvino viene riservata una lunga attesa nell'Antipurgatorio per «esser sempre stato ben accetto ai privilegiati o (ed è peggio) agli aspiranti tali». *Il nome della rosa* non entusiasma Fortini: vorrebbe costringere l'autore a rivelare il «messaggio» che si nasconde dietro il *pastiche* e «l'apologia del comico e dell'ironia»,<sup>50</sup> ma la breve recensione non va oltre la riproposizione delle riserve già espresse a proposito della neoavanguardia e della letteratura di consumo. Ma l'epilogo di questo dialogo a distanza, in cui si è tentato di portare alla luce divergenze e contrasti, dialoghi dissimulati e risonanze di imprevisti accordi, è affidato ad Eco, che conclude una delle sue riflessioni più acute sul fascismo eterno<sup>51</sup> proprio con una poesia di Fortini, scomparso un anno prima. Eco argomenta la propria posizione e mette in guardia nei confronti del pericolo fascista sempre risorgente sotto varie maschere, ma le parole finali sono parole in versi, tratte dalla fortiniana raccolta giovanile, *Foglio di via*:

Sulla spalletta del ponte  
Le teste degli impiccati  
Nell'acqua della fonte  
La bava degli impiccati.

Sul lastrico del mercato  
Le unghie dei fucilati  
Sull'erba secca del prato  
I denti dei fucilati.

Mordere l'aria mordere i sassi  
La nostra carne non è più d'uomini.  
Mordere l'aria mordere i sassi  
Il nostro cuore non è più d'uomini.

Ma noi s'è letta negli occhi dei morti  
E sulla terra faremo libertà  
Ma l'hanno stretta i pugni dei morti  
La giustizia che si farà.

---

49 F. Fortini, [«E subito spariscono», II] in *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1099-1100.

50 F. Fortini, *Eco*, in *Breve secondo Novecento*, Lecce, Manni, 1998, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1142-43.

51 U. Eco, *Eternal Fascism: Fourteen Ways of Looking at a Blackshirt*, «New York Review of Books», 22 June 1995, pp. 12-15; in italiano Id., *Il fascismo eterno*, in *Cinque scritti morali*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 25-48. La poesia è *L'ultimo canto dei partigiani*.

Mario Sechi

## La prigione dello snobismo e dell'ironia postmodernista Evoluzioni di generi e modi della narrazione, in un sistema bloccato

1. Partendo dall'antologia degli *Scrittori nuovi* di Vittorini e Falqui pubblicata nel 1930, e collegando di seguito, su una stessa linea, i fascicoli di «Solaria» dedicati ai maestri del romanzo modernista europeo (1929-30), poi l'altra e censurata antologia *Americana* dello stesso Vittorini (1941), e infine la celebre *Inchiesta sul neorealismo* promossa e curata da Carlo Bo (1950) – per richiamare alcuni eventi editoriali più noti – si ricava sull'arco di un ventennio l'impressione di un lavoro di riconoscimento di tendenze e di prospettive della narrativa primo-novecentesca, sviluppatosi per graduali approssimazioni critiche, e convergente verso un condiviso aggiornamento del quadro delle opere e degli autori notevoli, dopo la frattura della lunga e rovinosa fine di secolo.

Non saprei se un equivalente decorso di vent'anni, quale quello che ci separa oggi dalla fine del Millennio, possa essere considerato significativo per tentare una sorta di confronto, ma a me pare che i faticosi impegni di ordinamento della produzione romanzesca italiana, messi in atto in anni recenti da storici, critici militanti e analisti a vario titolo delle tendenze del mercato letterario, non abbiano prodotto finora risultati altrettanto convincenti. Mi riferisco, un po' alla rinfusa, ai lavori di Filippo La Porta, di Alberto Casadei, di Raffaele Donnarumma, di Andrea Cortellessa, e molto a parte – per le sue più ampie argomentazioni e per le sue divergenti risultanze - al punto di Alberto Asor Rosa «sulla letteratura italiana postmoderna», posto in appendice alla riedizione einaudiana di *Scrittori e popolo* (2015).<sup>1</sup> Se l'operazione di Vittorini e Falqui del 1930 consentì o impose, anche per ragioni di politica editoriale, di inglobare e legittimare le nuove correnti, rondisti (ma anche bellettristi riciclati) e solariani, strapaesani e novecentisti, lasciando impregiudicate per il futuro svariate modalità di combinazione del narrare o descrivere, e se nell'ambito della stessa redazione di «Solaria» l'operazione di aggancio al nuovo canone del romanzo della memoria, da Proust a Svevo, lasciò aperte le vie di innesto di più eccentriche sperimentazioni (a cominciare dai vociani, e più ancora da Gadda), nei registi

---

<sup>1</sup> F. La Porta, *La nuova narrativa italiana. Travestimenti e stili di fine secolo*, Torino, Bollati Boringhieri 1994; A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2007; A. Cortellessa, cura e introduzione dell'antologia *Narratori degli anni zero*, con prefazione di W. Pedullà, numero triplo de «L'Illuminista», 2012; R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. Il nuovo saggio di A. Asor Rosa, *Scrittori e massa. Saggio sulla letteratura postmoderna*, in *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Torino, Einaudi, 2015, partendo da uno spoglio statistico e tipologico della produzione (sovrapproduzione) narrativa degli ultimi vent'anni, denuncia con franchezza l'oggettiva «impotenza» della critica a individuare e valorizzare all'interno di essa rilevanti esperienze autoriali e svolte significative. L'impressione che lo studioso ricava dalla paziente cernita dei nomi e delle opere è quella di una «polverizzazione delle tendenze e delle identità», all'interno della quale galleggiano forme ed espressioni di «individualismo molecolare», o si impongono oltranzistiche opzioni *pop* e pratiche abilmente manipolatorie, lungo il piano inclinato di una letteratura di massa «tout court» (in cui dominano non per caso «il giallo e il nero»). Al taglio problematico del saggio di Asor Rosa, ma anche alla sospensione dell'istanza teorica che lo sottende, mi sono in parte appoggiato nel mio ragionamento e nel mio sforzo di analisi.

ragionati delle produzioni recenti, a cavallo fra vecchio e nuovo Millennio, è ancora molto arduo cogliere risultati che vadano oltre lo sforzo di una non concludente tassonomia.

Persistenze moderniste e post-moderniste, oppure neo-neorealismi, declinabili anche in direzione del *New Epic* e del *New Journalism*, oppure rilanci di nuovissime e differenziate soggettività,<sup>2</sup> casi umani anonimamente anomici e storie autocentrate, talora sotto la maschera dell'*Autofiction* o della *Fictional Autobiography*, rappresentano ipotetici schemi di inquadramento, la cui evanescenza dipende anche dalla mancata fissazione di nuovi modelli autoriali. Alla contrastata canonizzazione degli ultimi scrittori-intellettuali come Moravia, Calvino e Pasolini, Primo Levi (parzialmente Sciascia o Volponi), e al più controverso riconoscimento di discorsi e percorsi densamente sperimentali di esponenti della generazione di mezzo, nel contesto di una ormai avanzata ristrutturazione del sistema letterario (come Vincenzo Consolo, Antonio Tabucchi, Lalla Romano: quest'ultima anagraficamente antecedente, ma coeva per rappresentatività dello stesso tempo storico), è subentrata infine una situazione di magmatica confusione.

Al nanismo statisticamente riconosciuto di un sistema imprenditoriale-aziendale come quello italiano corrisponde forse anche uno specifico e congiunturale nanismo del nostro attuale sistema letterario, sempre più livellato dai metodi di formazione dei produttori e di tipizzazione dei prodotti, che vengono praticati dalle scuole di scrittura creativa, e dalle forme stringenti di collaborazione tra *editor* e autori, da tempo invalse soprattutto nell'editoria più avanzata. Provo a svolgere queste considerazioni sulla traccia di un saggio di David Foster Wallace, *Fictional Futures and the Conspicuously Young*, uscito in rivista nel 1988 e raccolto nella silloge *Both Flesh and Not* (2012) [trad. italiana *Di carne e di nulla*, Torino, Einaudi, 2013]: dove l'autore di *Infinite Jest* (1996) registrava e denunciava il fenomeno della promozione di ondate di scrittori tutti esordienti, che sarebbe stata praticata dall'industria editoriale americana di fine Millennio, e che avrebbe prodotto effetti di saturazione e, alla lunga, di totale appiattimento su stereotipi e *format* mediatici e televisivi. Foster Wallace azzardava una catalogazione di queste forme di narrativa «vistosamente giovane» - che non vuol dire generazionale, ma piuttosto ontologicamente esordiale - entro differenti modalità: il «Nichilismo» da Yuppies, il «Realismo Catatonico» o «Ultraminimalismo» («dove le periferie sono discariche, gli adulti automi e i narratori opachi automi percettivi che snocciolano a monosillabi ininterrotti gli ingredienti artificiali per la colazione e la nuova non-anima umana») e l'«Ermetismo da Workshop» («niente personaggi senza traumi freudiani in un passato accessibile, senza descrizioni fisiche para-diagnostiche, [...] niente epiloghi se prima non si verifica un'epifania preannunciata da un Freytag qualunque su un Macintosh

---

<sup>2</sup> La bibliografia degli studi che più coraggiosamente si cimentano con il problema delle periodizzazioni e delle definizioni teoriche comprende molti interessanti contributi, tra i quali cito, senza pretesa di completezza, F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007; R. Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria» 57, gennaio-giugno 2008; C. Bertoni, *Letteratura e giornalismo*, Carocci, Roma 2009; C. Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

qualunque»).<sup>3</sup> Lo scenario americano gli sembrava destinato inevitabilmente a suscitare ulteriori scatti di ricerca e innovazione, pur di sottrarsi alla paralizzante alternativa fra «metanarrativa» (o «narrativa ricorsiva»), e «narrativa referenziale» o sedicente tale, forma postrema di realismo classico, facilmente intrappolata nei meccanismi della manipolazione mediatica.

Non sarà un caso se in Italia i tentativi più proficui di ordinamento di una massa esponenzialmente crescente di libri di narrativa si siano rivelati in questi anni quelli di quanti, senza rinunciare alla individuazione e alla critica di specifici *exempla*, hanno provato a seguire l'evoluzione delle tipologie dei generi e sottogeneri: una dimensione della letterarietà che concerne direttamente i gusti dei lettori (e indirettamente la psicologia del lettore) nella civiltà multi-mediatica, ma che influenza a sua volta, e non poco, le strategie della produzione. Mi riferisco innanzitutto alla serie dei numeri tematici della rivista «Tirature» diretta da Vittorio Spinazzola, che con sondaggi e *report* continuamente aggiornati contribuiscono a delineare una mappa dinamica di codici e di registri espressivi, di linee di prodotti e di consumi, da cui credo non si possa prescindere se si vuol cercare di meglio definire il campo dei fenomeni e dei problemi.

In termini quantitativi, è la costellazione del *noir*, ramificata in diversi e cospicui rivoli (dalla *detective story* all'*hard boiled*, alla *spy story*, al *legal thriller*, al *polar*, al *mystery*, ecc.), a far registrare attualmente nel nostro paese la massima abbondanza di titoli e di vendite del comparto *fiction*, anche per la elevata produttività di alcune vere fabbriche autoriali (a partire da quella di Andrea Camilleri), le quali rispondono – muovendo con leggerezza e abilità il manichino del personaggio-protagonista - al bisogno di fidelizzazione di un pubblico medio. Molti progetti di maturazione di giovani scrittori si sono svolti in questo territorio, innestando su una tradizione di genere, che è certamente tra le più robuste e qualificate della letteratura popolare, gli ingredienti eccitanti delle angosce post-istoriche: dall'imperscrutabilità dei meccanismi del potere nelle «società complesse», alla distruttività delle minacce ambientali incombenti sulla vita dei singoli, alla incessante falsificazione dei dati di verità favorita dalla babele dei linguaggi e dal rumore mediatico. Il disordine post-moderno, inteso come quadro epistemologico in cui proliferano innumerevoli stereotipi e varianti, accoglie con generosa disponibilità pratiche di ibridazione e di eccitazione stilistica e linguistica, volte a modificare e caricare la scrittura in direzione iper-realistica o fantasmatica, derealizzante. Questi espedienti (Foster Wallace denunciava l'abuso di parole «soffiate», ma si tratta a volte di elementi sintagmatici e diegetici più complessi) sarebbero facilmente individuabili attraverso una procedura di scarto, in termini di analisi linguistica e stilistica, che potremmo spitzerianamente denominare *contro-clic*.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> La piramide di Freytag è un modello logico generatore di *storytelling*, utilizzato per la comunicazione dei leader politici e aziendali, come per la costruzione di macchine diegetiche: ma in quest'ultimo campo non sarebbe meglio tenersi alla *Poetica* di Aristotele?

<sup>4</sup> Da un romanzo molto apprezzato di uno scrittore poco più che quarantenne, a cui molti riconoscono una capacità non comune di espressività visionaria, prelevo un solo reperto testuale, esemplificativo di una gratuita (e involontariamente ridicola) protrazione della tecnica del dettaglio, in cui la visione del personaggio si fa appunto lavoro mentale *ad usum sui*: la borsa da palestra della ragazza, immaginata come «languido scrigno del tesoro» dal maturo spasimante che la

Il lato *noir* di ogni apparente normalità, che può trascinare con sé sfoghi di vitalismo esibito, ceti sociali ancora e sempre emergenti, generazioni in violenta eruzione, vortici di consumo e di spreco, sembra attingere la sua presunta capacità di rivelazione dall'abuso di ingredienti di tipo *splatter* o *trash*, dall'irritazione calcolata delle soglie di sensibilità del lettore. Un archetipo alto, perché ben controllato, di questa maniera si può riconoscere nel composito, rutilante affresco *Rimini* di Pier Vittorio Tondelli (1985): un'opera che evidenziò allora le sue ambizioni tutt'altro che epigoniche, puntando alla costruzione di un organismo fatto di molti generi e di molti registri, e innescato nel suo processo genetico dal consapevole collasso delle sottoculture generazionali. Oggi però, l'effetto che più diffusamente promana dalla situazione dell'immaginario romanzesco, sottoposto alle variazioni segmentali di un postmoderno declinante, sembra essere più che altro un effetto di fame d'aria, cui si cerca di sopperire con boccate d'ossigeno esilarante.

In un'intervista del febbraio 1997 a David Wiley, anch'essa raccolta nel citato *Both Flesh and Not*, Foster Wallace affrontava di petto il tema della «funzione ironica nella narrativa postmoderna», segnalandone il progressivo depotenziamento e l'inesorabile declino. Non sarei sicuro che l'ironia di cui parlava Wallace possa coincidere con la parodia o il *pastiche* secondo le teorizzazioni di Genette, perché l'accezione del termine nel contesto del suo discorso mi pare da intendersi in un senso prevalentemente retorico, e tuttavia ciò che egli evidenziava è l'intenzionalità destrutturante a lungo espressa dalle varie forme in cui l'ironia si è storicamente manifestata. Dunque ironia come satira, ma soprattutto come abbassamento di registri retoricamente impostati, declassamento funzionale, democratizzazione del «discorso sociale».

Nessuno studioso o lettore potrà mai più rimettere in discussione i fertili, sorprendenti risultati di questa escavazione e rivitalizzazione del patrimonio letterario occidentale, che appoggiandosi alle magistrali teorizzazioni di Bachtin ha finito per produrre nel secondo Novecento una decostruzione di tutti i registri e i codici linguistici e formali, suscitando un senso euforico di onnipotenza del lavoro letterario come interminabile, illimitata manipolazione di materiali. Il punto è che la strada della carnevalizzazione, o del declassamento ironico di ogni modello canonico, è una strada a senso unico e non consente ritorno. La motivazione eversiva del procedimento si affievolisce sempre più, lungo la parabola di una modernità che pare essersi da ultimo arenata in una compulsiva profanazione di luoghi e di spazi già infinite volte dissacrati. La proliferazione di generi ibridi, la loro inarrestabile mutazione, è un risultato di questo scardinamento di gerarchie, di sistemi, di ordini, che non solo non permette recuperi, se non a loro volta parodicamente anacronistici, ma che alla fine distrugge se stessa, distrugge ogni progetto di durata. Un saggista di nome Lewis Hyde sostiene, soggiungeva Wallace, «che l'ironia dopo un po' diventa il rumore dei prigionieri contenti della reclusione». E ancora: «[...] Quando ironia e ridicolo diventano moneta di scambio culturale, allora il grande terrore non è che mi colpisci o che mi

---

porta sul sedile posteriore della sua auto, cosa conterrà? Lo svela la parentesi: «(calzini appallottolati e biancheria intima in fermentazione)».

contraddici, ma che mi prendi in giro. Ed essere serio o dire cose in cui credi davvero – che crea sempre dei problemi – quello sì che ti espone al ridicolo».<sup>5</sup>

Movendo da premesse e da riferimenti teorico-filosofici di più ampia portata, anche Jean Baudrillard approdava negli stessi anni, col suo *Le crime parfait* (1995) [trad. italiana *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina, 1996], a una analogica demistificazione di quel paradigma ironico (comico, satirico, insomma carnevalesco) che sembrerebbe rappresentare il ponte di collegamento fra modernità e post-modernità. Lo studioso francese metteva soprattutto l'accento sull'effetto derealizzante delle nuove, pervasive tecnologie dell'«Alta Definizione», per cui «saremmo [...] liberati dalla [heideggeriana] nostalgia retrospettiva dell'essere e da ogni critica infelice in termini di alienazione e di disincanto [...] a vantaggio di una gigantesca ironia oggettiva di tutto questo processo, la quale non sarebbe lontana dallo snobismo radicale, dallo snobismo poststorico di cui parlava Kojève»: ironia degli oggetti e delle merci, in quanto capaci di riflettere «l'assenza e la trasparenza del soggetto», e di farne la quotidiana parodia.<sup>6</sup> Alla radicale destituzione delle strutture temporali, in cui si spegne la ricerca del senso dell'«esistere», è destinata a subentrare una ossessionante incombenza della spazialità e delle misurazioni statistiche e quantitative, che non a caso sono venute assumendo il ruolo di uniche categorie ordinarie, sia pure spiazzanti o totalmente deludenti, nell'eterno presente dell'esperienza umana.

Ma nel nostro particolare orizzonte è anche necessario non trascurare il fenomeno di disgregazione delle regole fondamentali del discorso sociale, cui le fluttuazioni del sistema letterario contribuiscono attivamente. Alle modeste e controllate paranoie del *noir*, alla misurata enigmistica delle correlazioni fra dinamiche interpersonali e teoremi astratti (che schematizzano ma non eludono del tutto il piano sociale, l'influenza o incombenza dell'alterità), corrisponde sul versante opposto il più rischioso narcisismo dell'auto-rappresentazione, della reinvenzione di identità (non più attraverso maschere funzionali, pseudonimi, eteronimi, ma attraverso *avatar*, *nickname*, *troll*, meri contrassegni semiotici e linguistici che provano a bruciare ogni resistenza del *bios*, sia pure nella forma evanescente dello psichico). Un contributo non irrilevante a questa corrente è quello fornito dai *Gender Studies* e soprattutto dai *Queer Studies*, lo si annota qui del tutto *en passant*.

Il terreno sul quale più vistosamente si manifesta la confusione del confine tra letterario e discorsivo, letterario e mediatico, letterario e informatico, è quello delle biografie e autobiografie. Se la pratica ormai dilagante delle biografie tende ad

<sup>5</sup> Sull'ironia postmoderna come «ironia istituzionalizzata», principio anarchico di verità e di ribellione trasformatosi nella cultura media americana in vera e propria «dittatura» e «schiavitù», sono anche da leggere le pagine lucidissime e dense scritte dallo stesso Wallace nel precedente saggio *E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction*, del 1993.

<sup>6</sup> Non siamo neppure troppo lontani da certe pagine di *Petrolio* (Torino. Einaudi, 1992, ma 1972-75), in cui Pasolini trattava del comico nichilistico, scaturito dal trauma del definitivo disinganno, un comico distruttivo, irresponsabile, diabolico: «Cade [...], nell'irrisione, ogni idea precostituita di futuro; anzi, se c'è una cosa che fa sorridere con un maggior piacere interno è proprio il futuro. L'idea della speranza nel futuro diventa un'idea irresistibilmente comica. La lucidità che ne consegue spoglia il mondo di fascino» (pp.396-97). In Pasolini il comico, l'ironia, il ridicolo, si propongono come effetti della scoperta del «nulla sociale», e non come strumenti di nullificazione del sociale o dello storico, ma il nesso logico è lo stesso, e si prospetta come chiave essenziale di ogni discorso aperto sulla contemporaneità.

affrancarsi del tutto dal requisito di notevolzza dell'*exemplum*, che può essere perciò – seguendo ancora Wallace – non esemplare ma «vistosamente giovane», o anche culturalmente non rilevante, o addirittura pre-linguistico, meramente iconico o basicamente *pop* (calciatori, cantanti, viaggiatori, conduttori televisivi, *master chef*, *top model*, erboristi e guaritori, *personal* o *team coach*, e così via), a loro volta le autobiografie, anche se di testimoni e protagonisti di indubbio rilievo, nella politica, nell'economia, nella cultura, tendono a delegare all'*editor* l'autorizzazione a intervenire nella scelta dei materiali e nella loro organizzazione secondo le procedure collaudate dello *storytelling*, sino anche ad alterare in modo sostanziale il disegno originario della auto-rappresentazione.

Ma il punto di caduta terminale di questa tendenza è quello che riguarda la asserita e diuturnamente proclamata indistinzione fra documento e racconto, da cui discende una completa destituzione di autorevolezza dei saperi storici, in quanto fondati su un accertamento scientifico del piano di realtà. Non è un mistero che nel sistema mediatico internazionale, a partire dall'onda lunga della storiografia negazionista o revisionista, alcune tesi rimaste controverse per decenni si siano affermate a un certo punto come verità indiscutibili per opera di mediatori culturali, giornalisti, testimoni-storici per un pubblico di massa (il modello originale di storico di massa è in Italia Indro Montanelli, ma su un grande successo di vendite si è attestata anche la forza di persuasione di Giampaolo Pansa, come pure la compassata autorevolezza di Paolo Mieli, o l'abilità investigativa – con mezzi più controllati e più raffinati – del giallista Carlo Lucarelli).

Sul filo del confronto e della contesa riguardante il principio di verità (e il sottostante concetto di realtà) si sta giocando da tempo tutta un'incertissima, decisiva partita, a proposito della quale la maniera postmodernista ci ha provveduti, se non altro, di un consistente repertorio di scenari. Il romanzo della coscienza, dei vissuti, delle diversità e della differenza, il romanzo della scrittura come mezzo di elaborazione e di socializzazione dell'*Erlebnis*, paiono destinati ad essere sempre più neutralizzati e destituiti di senso non appena vengano immessi nel circuito della codificazione linguistica, tipologica, comunicativa. Tanti scrittori «vistosamente giovani» sono dunque più il prodotto che non i produttori quasi anonimi di una disposizione abortiva in cui la letteratura si è cacciata, dopo l'esaltante esplosione della *hybris* neo-avanguardistica. Esperienze di *Autofiction* estrema come quelle di Walter Siti, ma anche nuove forme di narrazione visionaria, tra *fantasy* e *horror*, come quelle di Laura Pugno e di Antonio Moresco, ci segnalano l'urgenza e insieme l'impossibilità di una qualunque resistenza umanistica, se non nei modi di una perfetta mimetizzazione o di un assoluto decentramento dei soggetti.

Se la maniera postmoderna appare declinante, non è tuttavia superata la barriera della condizione postmoderna, con la sua forza di respingimento o di assimilazione di ogni scarto, di ogni conato di fuga dal cerchio sempre più largo della datità del mondo e della vita. Le più preziose pratiche di scrittura dei nostri tempi, di cui rimarrà traccia dopo l'alluvione, saranno quelle che avranno provato a fare i conti con una situazione culturale che non consente ulteriori rotture avanguardistiche né scorciatoie di solitaria creatività: saranno quelle cioè, che avranno avuto la capacità di contestare e



contrastare l'avvenuta rimozione o negazione di ogni profondità temporale, di ogni spessore del lavoro di costruzione o distruzione del senso, di ogni strutturata enciclopedia dei saperi personali e collettivi.

Fra i generi narrativi che più conservano, nei propri stessi statuti, l'interrogazione sul passato e sul futuro, vi sono quelli della *Science Fiction* e del romanzo antropologico: generi meno praticati, e allo stesso tempo meno codificati di altri, che in modi diversi propongono l'urgenza di riconsiderare l'orizzonte del tempo nella sua portata più ampia e non commensurabile, oltre l'orizzonte storico o in aperta collisione con esso. Lo schema della distopia (si guardi agli esempi di Don De Lillo, Cormac McCarthy, Philip Roth, o J. M. Coetzee<sup>7</sup>) viene a riproporsi, diversamente che in epoca modernista, come irruzione del tempo post-storico o pre-storico nella quotidianità smemorata dei viventi: non come premonizione di una diversa e sconcertante temporalità, minaccia di un'uscita dal tempo conosciuto, ma come evento di tellurica profondità, capace di sommuovere gli strati sottostanti dell'identità umano-sociale sino alle sue radici sconosciute o inesplorate. Lo scenario apocalittico, lungi dal catalizzare e risarcire funzionalmente nel lettore l'angoscia dell'ignoto e inimmaginato, proietta come su uno schermo tridimensionale il già avvenuto, ne amplifica o ne acuisce gli effetti rimossi, e per questa via sa provocare un effetto di *choc* che non consente catarsi.

Il caso del romanzo antropologico, sul quale vorrei sviluppare una riflessione critica appena più distesa, si caratterizza per una sua particolare aderenza alla situazione italiana, ai suoi nodi irrisolti e alla sua fragilissima identità. I percorsi di evoluzione di questo genere sono non per caso in relazione indiretta con la breve e contestata tradizione del romanzo storico di ispirazione risorgimentale. Collegandosi più o meno esplicitamente al *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, anche i più recenti esperimenti di recupero delle matrici culturali pre-moderne, che costituiscono fino agli anni Sessanta del Novecento le mille particolarità del *Genus Italicum*, hanno inclinato in parte verso una ripresa della formula del romanzo storico, e soprattutto antistorico (basti un cenno alle riscritture in chiave filo-borbonica della storia del Risorgimento, sulla linea dei romanzi di Carlo Alianello, e alle riabilitazioni folkloristiche del banditismo anti-sabaudo; diverso rilievo va riconosciuto all'operazione precedentemente avviata da Raffaele Nigro con il suo *I fuochi del Basento*, del 1987), oppure verso il *reportage* geo-culturale, per il quale è d'obbligo il rimando ai libri di viaggio di Claudio Magris e Paolo Rumiz e soprattutto Ryszard Kapuściński: nei quali l'antropologia costituisce per così dire una cornice ben solida da cui il viaggiatore non può distrarsi, per poter misurare o costruire nel transito spazio-temporale l'autenticità di un possibile itinerario di conoscenza.

L'eccezionale importanza del *Cristo* di Levi, nel panorama di una narrativa meridionale ricca e illustre che va da Verga a Vittorini e oltre, consiste appunto nella forza dello *choc* che in esso la non voluta, non mitizzata, non programmata regressione della coscienza borghese ha dovuto produrre, sullo sfondo del trauma

---

<sup>7</sup> Nuove diramazioni del percorso distopico riguardano non solo la esplosiva collisione fra entropia della Biosfera e violenza nichilistica della Hybris tecnologica, ma anche la prepotente invasività della Biopolitica e le forme di manipolazione, simbolica e iconica, dell'inconscio individuale e collettivo da parte dei media di ultima generazione.

storico in atto, al culmine della tragedia europea delle guerre mondiali e dell'Olocausto. L'intrinseco collegamento fra questo romanzo-diario, riferito al confino del 1935-36 e scritto durante il soggiorno fiorentino del 1943-44, e le pagine saggistiche, ma anch'esse in certo modo diaristiche, di *Paura della libertà*, risalenti agli anni 1939-40, consiste nella speculare correlazione fra la preistoria del mondo contadino, la sua inerziale refrattarietà alle produttive spinte della modernizzazione, e la voragine post-storica, nuovamente barbarica, in cui sembra stia precipitando la «massa» delle moderne civiltà metropolitane. Il lume incerto della libertà, costruzione etico-politica delle *élite* intellettuali borghesi, appare ad un tratto minacciato e quasi spento dal ribollente sostrato delle pulsioni dell'orda, che a sua volta riprende e riattiva elementi arcaici della psicologia collettiva.

Senza voler fissare nell'opera leviana un paradigma, poiché in essa non mancano, come si sa, contraddizioni e limiti di tenuta teorica e formale, e accantonando per altro verso la questione delle traduzioni ideologiche del levismo che hanno circolato incongruamente nella cultura del secondo dopoguerra, il punto sostanziale da ribadire mi pare sia quello della sua capacità di rappresentare la realtà di un tempo uscito dal suo cardine, incapace di ritrovare una ragionevole razionalità, di ricostruire le coordinate di un vissuto collettivo e individuale, di collegare in un quadro significativo i materiali eterogenei di culture in conflitto o in generale collasso. Per questo aspetto, l'attualità del *Cristo* risulta confermata indirettamente dalla frequenza delle interrogazioni che la nuova sensibilità antropologica ha saputo ultimamente immettere nel territorio del romanzo, sperimentando modalità di narrazione in cui si combinano diversi piani di temporalità, da quella biologica e naturale a quella storica e comunitaria, e infine a quella psichica e mentale, atomizzata e irriducibile nella sua singolarità. Il fatto che non esistano più, nell'Italia di oggi, se non marginali persistenze di culture pre-borghesi, e che l'ecumene tecnologica tenda ad assorbire in sé tutto lo spazio e tutto il tempo della vita della specie, su scala planetaria, risuscita in modi nuovi l'interrogazione su un passato remoto ma anche prossimo, che appare imposseduto e allo stesso tempo disperso, e in cui tuttavia dimorano elementi non trascurabili, forse preziosi, inquietanti perché vitali, di una non cancellabile eredità. Ma occorre considerare più da vicino, in campo propriamente narrativo, alcuni casi di scrittori meridionali e periferici, il cui bisogno di testimonianza e di memoria rinasce come reazione alla minaccia attuale di sparizione – per il crescente degrado degli *habitat* ma anche per il nichilismo delle culture dominanti - dei monumenti e delle tracce di mondi quasi più incomprensibili, anche se archiviati, digitalizzati, e cioè informaticamente salvati (e necrotizzati). Qui i rischi di cadute nel folklore o nella micro-storia sono incombenti, anche perché nella invenzione o reinvenzione di una memoria antropologica possono insinuarsi i consueti velleitarismi di coscienze solitarie o marginali, incorniciati semmai in campiture paesaggistiche, nobilitati in araldiche lontananze, e supportati da appositi repertori di *antiquitates* localistiche, dialettologiche, culturali, rituali. In altri casi ancora, lo schema antropologico si riduce al filo della invenzione genealogica, con corollari di storie e leggende inclinati verso un «romanzo di famiglia» che avrà fatalmente qualcosa di freudiano.

In generale, va registrato il fatto che ad opere prime anche assai promettenti e consapevoli (come quelle di Michela Murgia, Marcello Fois, Mariolina Venezia), non hanno successivamente corrisposto nei loro autori una volontà o una capacità di approfondire le potenzialità tuttora inesprese dell'impianto antropologico, innovando o trasgredendo gli stereotipi della letteratura provinciale e puntando da quell'osservatorio a una più alta e distanziante rappresentazione della nostra realtà. Con una sua continuità di indirizzo sembra procedere invece il lavoro di Giuseppe Lupo, che ha messo in campo nei suoi romanzi soluzioni loro anche contrastanti, ma sviluppando una ricerca attenta alle dimensioni difficilmente afferrabili e classificabili dell'esperienza, storico-mitica ma anche esistenziale, del paese. La sua Lucania, a differenza della Sardegna di Murgia e Fois, rappresenta un luogo più definito nella letteratura del secondo Novecento, e forse – nonostante Levi - più in poesia che in racconto, se è vero che i sinisgalliani «Campi Elisi» hanno potuto riproporre in chiave rovesciata l'astoricità del mondo al di là di Eboli, sovvertendone in senso miticamente salvifico la sostanza misteriosa e inquietante. Ma Lupo, che anche per le sua esperienza di storico e di editore tiene d'occhio gli sviluppi contrastati della modernità meridionale a partire almeno dagli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, non rinuncia allo sforzo di una sua ulteriore interrogazione di quel mondo.

Il penultimo suo romanzo, di una serie ormai cospicua di sette titoli, si intitola *L'albero di stanze* (2015), e interrompe, forse non per caso, la pratica - da lui sin qui variamente sperimentata - della focalizzazione esterna del racconto, attuata con il ricorso a figure di testimoni e viaggiatori che si scontrano con la realtà remota e straniante di una Basilicata sospesa tra storia e non storia: personaggi immaginari, o nomi e maschere di una storia ufficiale, posti ad agire in date precise, segnate negli annuari economici e politici dell'Italia e del mondo contemporaneo; e sul piano strutturale, con il ricorso al narratore anonimo, o narratore coinvolto nell'orizzonte determinato della narrazione, magari attraverso il recupero della finzione epistolare. Quello che Lupo ha voluto per lo più inquadrare nei suoi insistenti tentativi di messa a fuoco dello spazio-tempo lucano è un problema di soglia dell'immaginario, se è vero che egli ha puntato a saggiare la permeabilità della cultura contadina agli occasionali impulsi del cambiamento (anch'esso più culturale che politico), e per converso le riserve di vitalità di quella stessa cultura, gli apporti sotterranei della sua immanenza al nostro tempo.

L'eredità del passato, che nell'eterno presente postmoderno è sempre più tutto il passato, non solamente quello remoto ma anche quello prossimo, improvvisamente destituito di ogni contiguità di senso con la vita che viviamo e compattato tra i materiali resi inerti del cosiddetto patrimonio storico-culturale, comporta un impegno sempre più arduo di riconoscimento e di auscultazione, nella consapevolezza di una distanza che rimarrà, non potrà non rimanere incolmabile. Come già detto, la decisione di Lupo di mettere in gioco in questo recente libro l'opzione della prima persona, persino sovrapponendo alcuni contrassegni anagrafici e biografici tra sé e il suo *porte-parole*, sembra derivare da un bisogno di ravvicinamento dello sguardo, di un corpo a corpo più diretto con il tema di fondo della sua ricerca.

Lo sguardo si avvicina, l'attenzione è quella di chi perlustra con fatica, con l'*handicap* forse provvidenziale del suo udito difettoso, una messe di oggetti e di segni, l'edificio della casa del bisnonno Redentore, dove tutti i rami discendenti della famiglia hanno lasciato le loro parole, i loro sogni, i loro vissuti, anche coloro che sono andati via presto, soggiacendo al richiamo di altre terre e di altri cammini e rilanciando come un'eco fantastica alla casa abbandonata i messaggi della loro non immemore lontananza. L'edificio è sbilenco come un albero, perché è cresciuto non sulla base di un progetto razionale, ma attraverso adattamenti e aggiunte, spazi reali e vissuti (personali e familiari) tra loro impastati. Suoni, voci e rumori aleggiano dentro la sorda materia delle pareti delle stanze, che vengono svuotate con fatica e con certosa attenzione dei mobili e delle suppellettili accumulate nel tempo in vista di un indilazionabile abbandono, mentre l'ultimo erede-testimone, che vive nello spazio della scrittura e ha dunque a che fare con l'autore, sente su di sé la responsabilità di una apprensione piena di tutto quanto sfugge alla sua diretta esperienza, alle misure della sua vita personale.

Con discrezione e leggerezza si affaccia di tanto in tanto il richiamo della sua storia privata, la piccola e festosa famiglia sbocciata altrove per gemmazione da quel tronco apparentemente secco, l'attrazione di una lingua più eletta, che allude a una misura e a un ordine esterni alla infinita matassa dei legami comunitari, familiari, alla linea di trasmissione di segni e messaggi difficili e vincolanti. Ma i relitti riportati a galla dopo l'immersione, per quanto semplici e casuali (una focaccina alla cannella, un pupazzo di pezza, il testamento del bisnonno vergato su un quaderno dalla copertina rossa), saranno come «ossicini di Cuvier», particelle di un organismo immaginario e reale che conservano di esso i codici vitali, come arcani significanti. Il congedo è inevitabile, ma solamente in quanto consente, anzi impone il rischio di un ricominciamento, la costruzione di un tempo di vita non aggiuntivo, non accumulativo, ma altro: un *vis à vis* non solo emozionale, ma intimamente riflessivo, filosofico forse, con l'eredità immateriale di quell'altro tempo.<sup>8</sup>

2. Una sociologia evolutiva dei generi e modi della narrazione, nei loro rapporti reciproci di ibridazione e di combinazione, oltre che di osmosi con le forme più rilevanti del discorso sociale (comunicazione, informazione, cultura di massa), può funzionare come base per un'ipotesi di interpretazione di processi tendenziali, e non come fondamento di valutazioni qualitative, che si demandano ad occasioni propriamente critiche: e ciò tanto più, quando i dati oggettivi da cui si parte sono largamente incompleti, ricavati da un'esperienza personale e in gran parte casuale di letture e di preferenze. Come si è provato ad argomentare in avvio di questo scritto,

---

<sup>8</sup>All'oggettivo rilievo del caso Lupo, il cui cantiere rimane in attività, si potrebbe collegare, pur nella netta differenza dei percorsi di formazione e di esperienza culturale, l'altro caso del recentemente scomparso Giulio Angioni, che si segnala per un significativo salto dal piano originario degli studi propriamente antropologici (dal 1973 in poi) alla sperimentazione romanzesca fattasi intensa e fitta soprattutto nei suoi ultimi anni. Romanzi come *Assandira* (2004) o *Millant'anni* (2002) centrano anch'essi con pregnante acume l'incongruenza dei diversi orizzonti temporali, delle cornici epistemologiche, in cui la ricerca di futuro che assilla il nostro presente si dibatte con dolore e con persistente tenacia.

un indicatore qualitativo tuttavia affiora, ed è quello che si può ricavare indirettamente dalla massa disordinata dei flussi di produzione, il cui disordine è accentuato appunto dalla scarsa evidenza di percorsi autoriali aggettanti e dalla mancata convergenza degli studiosi su schemi di periodizzazione e di classificazione di tendenze e di modelli.

Poiché questo quadro si attaglia alla situazione italiana ma non a quella di altre letterature nazionali o di area geo-culturale, occorrerà continuare a descriverne e saggiarne pazientemente i contorni. In riferimento alla vicenda del romanzo antropologico, il caso del recentissimo romanzo di Paolo Cognetti, *Le otto montagne*, cui è andato il Premio Strega 2017, suggerisce nuove specificazioni. La scelta dell'eremitaggio, già attestata nel diario del *Ragazzo selvatico*, costituisce una delle classiche modalità della regressione, mentre il rispecchiamento nello scenario naturale, come limite e come norma (accettata o rifiutata) nella realizzazione della personalità, rappresenta un classico mezzo di distanziamento e di relativizzazione della storia e della modernità come sviluppo. Ma in Cognetti l'enfatizzazione del tema del paesaggio (montano), che evoca e riprende linee ben presenti, e con diversa densità, nella letteratura italiana del Novecento (da Zanzotto a Rigoni Stern), finisce per settorializzare il motivo ecologico, riportandolo alla funzione di banco di prova nella solitaria formazione del personaggio, nella sua interiore maturazione e ascesa. L'interrogazione sul senso e sul tempo, fra etica ed estetica, si focalizza su più ristretti e distinti ambiti, corrispondenti del resto – lo si è visto da subito - a distinti *target* di pubblico e di mercato: la segmentazione indefinita delle tipologie di genere pare anche in questo caso neutralizzare le potenzialità di tradizioni vitali ben più complesse, come si è visto per il *noir* o per il romanzo di *Erlebnis* in prima persona. Forse, il sistema letterario italiano evidenzia più di altri, per effetto di cause esterne attinenti addirittura al carattere della nazione, una sua persistente soggezione all'entropia proliferante, all'ironico snobismo del postmoderno: e lo si arguisce anche dal perdurante effetto di attrazione pubblicitaria esercitato dall'esca dell'autorialità nascosta, o forse inesistente, come nel caso di Elena Ferrante. Tensioni espressive, espressionistiche, dotate di spessore teorico e teoretico e non solo di abilità di manipolazione tecnica e linguistica, segnano di quando in quando punte di qualità e riaperture di scenari e di orizzonti, che vengono però assai spesso riassorbite e codificate in una logica inerziale di sistema. Si attende ancora la rivelazione autorevole di nuove autorialità, che facciano da traino per la costruzione, cioè per l'invenzione e il riconoscimento di nuovi tempi.

Carlo Serafini

*Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu

Nella breve premessa che Emilio Lussu antepone a *Un anno sull'Altipiano* nella prima edizione del 1937 viene detto che non esistono in Italia, né in Francia, Germania e Inghilterra, libri sulla guerra, affermazione che desta interesse, e sulla quale si tornerà, dal momento che Lussu alludeva al fatto che non esistevano libri come quello suo, appena scritto, e che anch'esso non sarebbe mai venuto alla luce senza «un periodo di riposo forzato». *Un anno sull'Altipiano* è divenuto poi negli anni una sorta di classico della letteratura sulla Grande guerra proprio per la sua originalità e il suo impianto e per la innegabile identità di opera letteraria, perché tale è a dispetto delle stesse indicazioni di Lussu, che ha sempre parlato del suo libro come di una raccolta di soli ricordi personali. Opera sulla Grande guerra che però, a differenza delle altre, ha il preciso scopo della dissacrazione del mito eroico della guerra, del rendere giustizia di una guerra che, combattuta eroicamente da tanti soldati «mandati al macello», era poi gestita in modo ridicolo e amorale dai comandanti dell'esercito, dai generali e dai vertici della politica italiana. Lussu è così coerente con se stesso, con il proprio intento sempre dichiarato di non voler essere scrittore di narrativa ma di impegno, di non voler fare romanzi ma politica, di voler essere sempre e comunque uomo d'azione. E in questo caso, visto anche il particolare periodo storico e politico che l'Italia stava vivendo (siamo nella seconda metà degli Anni Trenta quando Lussu scrisse il libro), anche uomo di denuncia.

Uno studio sulla genesi e sulle varie fasi di stesura del libro è stata effettuata da Giovanni Falaschi,<sup>1</sup> lavoro al quale si fa riferimento in maniera particolare per l'attenta ricostruzione delle informazioni sul libro ricavabili da quel «piccolo coro a tre voci» che è l'epistolario di Lussu, Carlo Rosselli e Gaetano Salvemini. Dalle lettere scambiate da Emilio Lussu con Carlo Rosselli si evince che il libro era già in cantiere prima del febbraio del 1936, poi interrotto per la stesura di *Teoria dell'insurrezione*, ripreso nel giugno dello stesso anno e in fase di chiusura nel febbraio del 1937, fase che si protrae fino al maggio successivo quando sembra che il libro sia definitivamente chiuso. La minuziosa ricostruzione di Falaschi mette in evidenza anche «un certo fastidio di Lussu per il libro che si è accinto a scrivere» e dietro il quale si celano l'intervento seduttivo di Gaetano Salvemini e le necessità economiche dello stesso Lussu: deve far fronte ai propri debiti, ma non esita a dichiarare che mai più si lascerà sedurre a scrivere cose in quel periodo estranee e aliene al suo spirito (lettera a Carlo Rosselli del 27 marzo 1937). Dalle lettere scambiate con Salvemini emergono diverse altre difficoltà e titubanze nella stesura del libro, reticenze personali soprattutto, ma resta comunque il fatto che Lussu non nega in nessun modo, come confermerà nella prefazione al libro nella ristampa del

<sup>1</sup> G. FALASCHI, *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le opere*, Volume quarto, *Il Novecento, II - La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, pp.167 sgg.

1960, che senza le insistenze di Salvemini non lo avrebbe mai scritto. Insistenze che a suo dire risalirebbero a diversi anni prima, come si evince da una lettera del 18 agosto del 1935 nella quale Lussu si dichiara disponibile a «ripensare all'arcifamosissimo libro sulla guerra» che per essere tale doveva essere stato al centro di più di una loro precedente conversazione. Già nel giugno di quello stesso anno Lussu, tra le altre, manifesta a Salvemini anche le sue perplessità per i timori di un insuccesso editoriale avventurandosi in un libro di guerra in un periodo a rischio, perché «ho l'impressione che, proprio ora in cui sovrasta seriamente un pericolo di guerra, i libri sulla guerra hanno cessato di avere l'accoglienza d'un tempo. Le opinioni pro o contro la guerra sono già formate né possono essere modificate dai libri». Finalmente poi si convince, forte anche dei sondaggi fatti oltre confine italiano e della conseguente rassicurazione di traduzioni e quindi di circolazione del libro.

Va inoltre notato che Lussu fu in guerra durante l'intero periodo di durata del conflitto, circa quattro anni, ma il libro prende in esame un solo anno, quello trascorso tra il giugno del 1916 e il luglio del 1917 sull'altopiano di Asiago. Fu lo stesso Lussu a darne motivazione in una lettera a Salvemini dell'8 agosto 1935 nella quale dice di non voler scrivere un libro sull'intera guerra, dalla mobilitazione all'armistizio, ma un libro che sia limitato ad un solo periodo e ad un solo gruppo di azioni. Sceglie il periodo della permanenza sull'altipiano di Asiago, dicendo che potrebbe venir fuori un libro «italiano di interesse» anche per una serie di «sondaggi psicologici», e sostiene inoltre che, limitandosi ad un solo periodo della guerra, si darebbe al lettore l'idea della «durata immensa» della guerra, che secondo Lussu fu «l'incubo più tragico» dei combattenti inviati al fronte. Tornerà poi sull'argomento dieci giorni più tardi (lettera del 18 agosto) confermando la volontà di narrare un solo periodo della guerra, dal momento che in quel ristretto periodo «io ho visto tante cose, che esse sono più che sufficienti a dare un quadro completo della guerra italiana». A Lussu non mancava di certo materiale da raccontare, semmai si poneva un problema di scelta e di architettura del libro, anche artificiale come è stato in parte dimostrato.<sup>2</sup> La scelta di un solo periodo è invece estremamente funzionale alla dimostrazione dell'immensa durata della guerra che tanto stava a cuore a Lussu. Sottolinea bene Falaschi che il libro inizia e finisce con un trasferimento: «Per raccordare l'evento privilegiato a una catena di fatti occorre dunque che si sappia che il segmento sta su una retta: per non isolarlo totalmente conferendogli la natura di un luogo eccezionale e perdere così il senso dell'immensità tragica degli eventi, Lussu stabilisce dei raccordi col prima e col dopo: il Carso da una parte e la Bainsizza dall'altra».<sup>3</sup>

Cosa vuol dire libro italiano? Vuol dire un libro che releggi nella giusta posizione la guerra così come è stata vissuta e combattuta dall'Italia e dagli Italiani, a testimonianza dell'impegno e dell'intento politico di Lussu che scriveva in esilio,

<sup>2</sup> Cfr. P. POZZATO e G. NICOLLI, *1916-1917. Mito e antimito. Un anno sull'Altipiano con Emilio Lussu e la Brigata Sassari*, introduzione di G. Pieropan, Bassano del Grappa, Ghedina e Tassotti, 1991. In questo studio vengono confrontate le affermazioni di Lussu con fonti militari e archivi, rilevando che molti episodi non sono documentati e quindi inattendibili mentre altri risulterebbero forzati ad arte.

<sup>3</sup> G. FALASCHI, cit., p. 191.

malato, e in un clima che lasciava intravedere una seconda guerra futura. E cosa vuol dire che il libro non sarebbe mai venuto alla luce se non dopo un periodo di riposo forzato? *Un anno sull'Altipiano* è stato scritto circa 20 anni dopo la fine della guerra, quindi con una forte mediazione della memoria, anche se Lussu nella introduzione del 1937 dice di essersi spogliato «anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo realmente vissuta, con le idee e i sentimenti di allora». Dice inoltre che l'unico suo intento è fornire una testimonianza italiana della grande guerra. Tuttavia, come visto, non trascura di sottolineare, anche forse con una punta di polemica, il fatto che libri sulla guerra non esistono né in Italia, come in Francia, in Germania e in Inghilterra. Nella dichiarazione relativa al suo essersi spogliato della memoria e di aver rivissuto gli episodi con i sentimenti di allora, sono evidenti due cose. La prima è l'impossibilità della veridicità di una dichiarazione del genere, dal momento che venti anni non passano mai invano, e che in questi anni Lussu aveva svolto una grandissima attività politica e fondato il Partito sardo d'Azione, era stato deputato nel 1921 e nel 1924 ed era stato poi tra i fondatori di Giustizia e Libertà. È evidente poi – seconda cosa – l'intento di Lussu di fornire una chiave di lettura sul proprio libro che non sia quella del romanzo, suscettibile di numerose interpretazioni anche e soprattutto in chiave politica. Allo stesso modo, l'allusione al riposo forzato va letta come volontà di giustificare un'opera che evidentemente creava in lui qualche difficoltà di approccio se non proprio disagio. Nella premessa del 1960 dirà invece delle insistenze di Salvemini e sul ruolo giocato da quest'ultimo sulla stesura del libro, ruolo determinante a detta di Lussu che dichiara senza mezzi termini che senza le insistenze di Salvemini il libro non sarebbe mai stato scritto.

Allora è lecito chiedersi il perché di questo approccio al libro, il perché di tante titubanze e difficoltà nella nascita di un volume che sembra essere arrivato alla sua stesura più per volontà e insistenza di altri che per un preciso progetto creativo o di necessità dell'autore stesso. La realtà è che in Lussu la materia non ha mai trovato una corretta e completa elaborazione, ha covato dentro con tutta la sua carica di rabbia e di frustrazione, per gli inutili massacri ai quali i soldati venivano inviati in nome di una causa mal gestita e ancor peggio sentita. Per Lussu il Generale Cadorna era più utile al nemico da vivo che da morto, i troppi massacri di soldati erano comandati a livello puramente dimostrativo, dove ragazzi perdevano la vita consci della inutilità del perderla e di andare verso il nemico senza alcun tipo di speranza di sopravvivere e ancor meno di vincere. I ragazzi inviati allo scoperto a sistemare i fili di ferro, a mettere le mine sotto il tiro dei nemici non sono neppure lontanamente convinti di essere eroi o di servire alla patria, sono solo costretti alla morte che, se non arriva (ma è certo che arrivi) per il tiro nemico, arriva dai propri commilitoni ai quali verrebbe ordinato di fucilare il soldato che non ha obbedito ad un ordine. Caporetto è per Lussu una rivolta passiva di un esercito stanco di inutili massacri. Lussu tentenna e si fa pregare da Salvemini, ma in realtà sa che può finalmente crearsi l'alibi per dire ciò che da tempo sentiva come bruciante necessità: denunciare il massacro inutile e la follia della gestione fallimentare di una guerra che trasforma l'utile in inutile, l'eroismo in stupidità. Lussu è perfettamente consapevole della



precisa scelta ideologica che fa nello scrivere questo difficile libro, il cui peso e la cui portata vanno ben oltre la memorialistica di guerra e la semplice stesura di un documento della Grande Guerra. Troppo controllato e freddo è lo scrittore, il cui obiettivo è dire a chiare lettere che lo Stato ha delle responsabilità gravissime sia nella guerra che nella successiva situazione politica, che di quella guerra e di quella trascuratezza e faciloneria è figlia. In uno Stato e in una Nazione che ha fatto quella guerra, e in quel modo l'ha gestita, non ci si può meravigliare che il fascismo abbia trovato terreno fertile; e se l'attività antifascista dovesse trionfare o se si dovesse arrivare ad un'altra guerra (siamo nel 1938), quest'altra guerra deve avere fondamenta e basi e serietà ben più solide per non essere perduta e per non portare poi a qualcosa peggiore del fascismo stesso.

A ben leggere il lavoro di Lussu, appare evidente come la sua missione sia antieroica e demistificatoria e tutta la materia narrativa sia ricondotta dal mito al pratico: non c'è stato eroismo nella Grande guerra e se c'è stato è stato un atto inutile perché inserito in un contesto che relega l'atto in sé (eroico, invero, come quello di un soldato che va avanti senza retrocedere a farsi ammazzare), in un senso completamente differente dalle apparenze, cioè in un atto inutile. Lì dove la retorica di guerra esalta la morte gloriosa, la straordinaria vita della trincea, Lussu fa scorrere fiumi e fiumi di cognac unico e vero propellente alle azioni militari. Il libro è sopra ogni altra cosa una aperta denuncia. Il soldato, costretto alla morte nel VII capitolo dal demente ordine del generale Leone che lo espone in maniera del tutto inutile e improduttiva al fuoco nemico, viene definito «un vero eroe» solo dal Generale stesso, che lo vede immediatamente morire colpito dai nemici. In realtà quella morte annunciata non ha nulla di eroico e smaschera quella retorica di guerra che vede idolatrati i superiori per la sola posizione che rivestono. Meglio quindi continuare a bere che ascoltare la follia di un generale chiaramente inadeguato al suo ruolo, meglio digerire tutto con l'alcool, onnipresente nella narrazione di Lussu, che non esita a presentare ufficiali, tenenti, colonnelli con la bottiglia in mano. Perché tanto alcool in Lussu e perché il bere viene sempre presentato come necessità e mai come vizio? Si torna alla denuncia, si deve bere per accettare, non tanto il pericolo e il freddo, quanto la guerra che si sta vivendo; è necessario stordirsi, inebetirsi, arrivare a far meccanicamente dei gesti, eseguire degli ordini che nessuna logica porterebbe a fare. I soldati sono costantemente ubriachi al punto da non capire più, al punto da non avere non tanto volontà di reazione, quanto coscienza della necessità di reagire. Di questo sembrano avere consapevolezza i capi e i governanti che riforniscono le truppe di alcool con la stessa logica dei materiali bellici.

Le parole del tenente colonnello che Lussu incontra alla fine del IV capitolo sono emblematiche: «Io mi difendo bevendo. Altrimenti sarei già al manicomio. Contro le scelleratezze del mondo, un uomo onesto si difende bevendo. È da oltre un anno che io faccio la guerra, un po' su tutti i fronti e finora non ho visto in faccia un solo austriaco. Eppure ci uccidiamo a vicenda, tutti i giorni. Uccidersi senza conoscersi, senza neppure vedersi! È orribile! È per questo che ci ubriachiamo tutti, da una parte e dall'altra [...]. Eppure se tutti, di comune accordo, lealmente, cessassimo di bere, forse la guerra finirebbe. Ma, se bevono gli altri, bevo anch'io. Veda, io ho una lunga

esperienza. Non è l'artiglieria che ci tiene in piedi, noi di fanteria. Anzi, il contrario. La nostra artiglieria ci mette spesso a terra, tirandoci addosso. [...] Abolisca l'artiglieria, d'ambo le parti, la guerra continua. Ma provi ad abolire il vino e i liquori. Provi un po'. Si provi [...] estenda l'esempio come ordine, come norma generale. Nessuno di noi si muoverà più. L'anima del combattente di questa guerra è l'alcool. Il primo motore è l'alcool. Perciò i soldati nella loro infinita sapienza, lo chiamano benzina».<sup>4</sup>

La guerra è per Lussu combattuta da cantina contro cantina non da artiglierie contro artiglierie, non ha nulla di grandioso né di esaltante e porta l'uomo non verso la gloria dell'onore, ma verso la devastazione della follia. Gli stessi protagonisti tornano a volte nel libro dopo diverse pagine devastati dall'alcool e dall'abbruttimento psichico, vivi ma morti dentro e incapaci di reazione. Ciò che denuncia costantemente Lussu è l'abbruttimento dell'uomo, la mancanza di spirito e di razionalità anche nei momenti più attivi della guerra. Tutto, intorno, fa pensare a questo, non solo l'alcool ma anche le tante azioni meccaniche svolte dai soldati in ottemperanza a ordini anch'essi meccanici. Tutto questo diventa elemento strutturale del libro, finalizzato a far emergere la figura del narratore protagonista che prende forza non perché voce narrante ma perché elemento di contrasto con il mondo asservito e passivo che ha intorno. Un uomo che ragiona e riflette, che cerca di capire il perché delle azioni e soprattutto le possibili conseguenze delle azioni stesse. Sottolinea bene Simonetta Salvestroni: «Da tutta una serie di particolari sparsi nel libro (come appunto la strenua volontà di resistenza del protagonista ad ogni forma di abbandono, o la gioia piena vibrante nelle pagine che descrivono i rari momenti di riposo, o ancora il fatto significativo che, leggendo al fronte Ariosto o Baudelaire, anche nell'amarissima visione di quest'ultimo il personaggio-narratore sia portato a ritrovare proprio "le scintille di gioia umana che sgorgano dal suo pessimismo") appare evidente che la fiducia di Lussu nell'uomo e nella vita è in *Un anno sull'Altipiano* un dato di partenza fondamentale, continuamente scosso da una realtà tanto disperante, ma sempre risorgente».<sup>5</sup>

Si è insistito molto sull'origine sarda dello scrittore, sul tipo quindi di formazione e di mentalità che si porta dietro, e si è voluto leggere il libro di Lussu all'insegna di questo percorso e di questa identità dello scrittore. Certo c'è del vero, ma l'analisi va condotta nelle giuste dimensioni. In *Il Cinghiale del diavolo*<sup>6</sup> Lussu riporta un episodio di caccia nel quale emerge la figura del capo (di una battuta di caccia) al quale tutti i cacciatori obbediscono in ragione di una stima cieca e di una piena fiducia. Il capo impone regole dure e ferree, come il non sparare su determinati animali e in determinate circostanze, perché abbattere un animale sbagliato può compromettere tutta la giornata di caccia per l'intera comunità. Per un cacciatore è un sacrificio obbedire e non abbattere l'animale che gli si presenta, ma lo fa volentieri, convinto di agire in obbedienza ad un capo che è stimato e amato perché giusto e carismatico. Il senso di appartenenza ad una comunità è fortissimo nella cultura e

<sup>4</sup> E. LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, introduzione di Mario Rigoni Stern, Torino, Einaudi, 2000, pp. 37-38.

<sup>5</sup> S. SALVESTRONI, *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, La Nuova Italia editrice, 1974, p. 80.

<sup>6</sup> E. LUSSU, *Il cinghiale del diavolo*, Roma, Lerici, 1969.

nella tradizione sarda e il riconoscimento di un capo è altrettanto forte e sacro. Ma il capo deve essere capo perché universalmente riconosciuto dalla comunità come il migliore, colui sul quale poter riporre la propria fiducia e la propria stima, un uomo che convinca più che comandi, i cui ordini siano riconosciuti come validi e giusti. Questa è la matrice dalla quale Lussu proviene, piena adesione alla causa, pieno senso del dovere e della responsabilità, grande coraggio ed eroismo, che furono poi le qualità e i meriti universalmente riconosciuti alla gloriosa Brigata Sassari.

C'è un episodio fortemente emblematico nel capitolo XIX quando Lussu si domanda se uccidere o meno un nemico tenuto sotto tiro: l'unico caso nel volume dove si trova un monologo interiore e una profonda riflessione morale. Scrive Lussu: «Certo, facevo coscientemente la guerra e la giustificavo moralmente e politicamente. La mia coscienza di uomo e di cittadino non erano in conflitto con i miei doveri militari. La guerra era, per me, una dura necessità, terribile certo, ma alla quale ubbidivo, come ad una delle tante necessità, ingrate ma inevitabili, della vita. Pertanto facevo la guerra e avevo il comando di soldati. La facevo, dunque, moralmente due volte. Avevo già perso parte a tanti combattimenti. Che io tirassi contro un ufficiale nemico era quindi un fatto logico. Anzi, esigevo che i miei soldati fossero attenti nel loro servizio di vedetta e tirassero bene se il nemico si scopriva. Perché non avrei, ora, io tirato su quell'ufficiale? Avevo il dovere di tirare. Sentivo che ne avevo il dovere. Se non avessi sentito che era quello un dovere, sarebbe stato mostruoso che io continuassi a fare la guerra e a farla fare agli altri. No non v'era dubbio, io avevo il dovere di tirare». <sup>7</sup> Ma Lussu, ottimo soldato e grande tiratore, sente qualcosa che lo porta ad allentare la pressione sul grilletto. La vita del giovane ufficiale austriaco era totalmente nelle sue mani e quel giovane ufficiale austriaco, che avrà avuto sì e no diciotto anni, era un uomo, un uomo, un uomo, come Lussu ripete per ben tre volte. E non si poteva tirare su un uomo così come si spara su un cinghiale. Fare la guerra, dice Lussu, è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa, per la dinamica dell'incontro con l'ufficiale austriaco sarebbe stato assassinare un uomo e questo Lussu non poteva volere. Emerge la riflessione venti anni dopo: «Io stesso che ho vissuto quegli istanti, non sarei ora in grado di rifare l'esame di quel processo psicologico. V'è un salto che io, oggi, non vedo più chiaramente...». <sup>8</sup> Non può certo confessare di cosa si tratta, ma è chiaro che è una questione di onore, di principio, di essere uomo di fronte all'umanità.

Ecco allora che, educato a quei principi, ben più forte sarà la delusione una volta arrivato in guerra. Lussu nel libro offre uno spaccato della propria origine sarda nel periodo di brevissima licenza narrato nel capitolo XXIII. Padre e madre uniti a casa, fortissimo senso della famiglia e dell'onore, estrema durezza e praticità del padre che aveva capito tutto della guerra, in contrasto con lo straordinario coraggio della madre che rincuora il figlio di nuovo in partenza per poi cadere quasi priva di sensi. Questa dimensione, unita al senso del dovere e del rispetto proprio della mentalità sarda, giocano un ruolo determinate nell'approccio di Lussu alla guerra. «Così come Lussu ce lo presenta, per quanto "arcaico" e sorpassato rispetto alle esigenze della civiltà

<sup>7</sup> ID., *Un anno sull'Altipiano*, cit., pp. 136-138.

<sup>8</sup> Ivi, p.138.

moderna, l'ambiente della sua infanzia appare l'immagine di una società ideale, governata dai membri migliori con leggi giuste e sagge, una realtà in cui l'individuo vale ed è giudicato in base alle sue qualità morali e sviluppa con l'autorità un rapporto che non è di dissidio o di opprimente sottomissione, ma di fondamentale armonia. Bisogna tenere conto delle regole e dei valori radicati in lui fin dall'infanzia, del suo concetto di capo e dei rapporti fra gli uomini per comprendere veramente che cosa rappresenti per Lussu questa esperienza. Si rivela così chiaramente il motivo per cui, assai più che per gli altri intellettuali combattenti, egli è colpito tanto nel profondo dal modo di agire di capi impreparati e spesso irresponsabili, da ordini illogici, ingiusti, sempre inadeguati alla situazione concreta».<sup>9</sup>

Ciò che contesta Lussu nel suo libro, e in questo comunque, volente o nolente la critica, rientra la sua natura sarda, è la sudditanza cieca, la dovuta obbedienza. Per Lussu ben vengano i capi, coloro che comandano, ma ben vengano se illuminati dalla ragione e dalla capacità di convincere un popolo più che di opprimerlo. Lussu non potrà mai essere d'accordo con il maggiore Melchiorri che nel capitolo XXIV così dice: «La guerra europea [...] si vincerà solo quando le nostre truppe saranno organizzate con lo stesso metodo disciplinare con cui, in colonia, abbiamo organizzato gli ascari. L'ubbidienza deve essere cieca [...] La massa deve ubbidire ad occhi chiusi e ritenersi onorata di servire la patria sui campi di battaglia [...]. I comandanti non si sbagliano mai e non commettono errori [...]. Non vi sono ordini buoni e ordini cattivi, ordini giusti e ordini ingiusti. L'ordine è sempre lo stesso. È il diritto assoluto all'altrui obbedienza».<sup>10</sup>

La denuncia di Lussu qui è palese: nella prima grande guerra era presente in toto l'ideologia fascista e la nascita della dittatura. Uscito dalla guerra, Lussu inizia la sua attività politica, passa alla militanza attiva per scongiurare il pericolo di ciò che ha visto in nuce nell'esercito. Se questa è la mentalità della classe dominante, se questa è la logica e la dinamica del comando, meglio intervenire subito, rendersi da subito attivi per scongiurare il pericolo. Gli andrà male e dovrà attivarsi nell'opposizione e nell'antifascismo. La nascita del Partito sardo d'Azione trova la sua matrice proprio nell'esperienza della guerra. In un articolo su «Il Ponte» del 1951, Lussu scrive: «Si creò nelle trincee una solidarietà fino ad allora sconosciuta fra i sardi. Per la prima volta i sardi si rendevano conto che la guerra la facevano solo i contadini, i pastori, gli operai. Da qui il rispetto sacro per tutti i prigionieri [...] Avevano anche constatato che i colonnelli e i generali non capivano niente. Certe azioni stupide e scellerate rivelavano che il generale in realtà era il nemico [...] La critica militare si spostava inevitabilmente sul terreno politico. Il Movimento sardo d'Azione partì da queste premesse [...] esso attingeva vita ideale dalla conoscenza del popolo sardo». Se di importanza dell'origine sarda si può parlare, lo si può fare in ragione di logiche di orgoglio, di un popolo, il sardo appunto, che tira fuori l'orgoglio di essere italiano e di poterlo una buona volta dimostrare nell'azione che si ritiene essere la più eroica, la difesa della propria patria. Il fatto poi che tutto questo eroismo non abbia portato

<sup>9</sup> S. SALVESTRONI, cit., p.86.

<sup>10</sup> E. LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, cit., pp. 171-172.

altro che il fascismo, farà di certo ricredere tutti e cadere nella delusione e nella necessità di dare una giustificazione alla strada intrapresa.

In un discorso che Lussu pronunciò al Senato il 16 dicembre 1953,<sup>11</sup> lo scrittore tenne a evidenziare questi aspetti: «io ho avuto il privilegio di essere stato il veterano della Brigata Sassari [...] e ho dei sardi un'esperienza che considero unica. Buoni ed umani tutti [...] che morivano volentieri in azioni ardite per poter mandare in premio una diecina di lire alla moglie e ai bambini poveri rannicchiati nei loro villaggi [...] Io rammento la speranza la fede l'entusiasmo che animavano il popolo sardo dopo l'altra guerra [...]. Per noi la Sardegna era già risorta perché la nostra coscienza si era trasformata e per la prima volta nella storia dell'Isola al ripiegamento scorato e distruttivo, individualistico su se stessi subentrava la volontà collettiva nell'azione comune di tutto il popolo». È come se in Lussu la guerra avesse maturato un sentire comune che sarebbe stato la causa scatenante di tutta la sua successiva azione politica e intellettuale. Allora ecco che il libro non è più il frutto delle insistenze, anche pressanti, degli amici, o meglio di Salvemini, ma è il risultato di un processo di maturazione, quale necessità espressiva di uno stato d'animo che si era venuto formando nell'esigenza interiore della comunicazione del proprio tragico e doloroso vissuto in rapporto alla tragica e dolorosa esperienza del fascismo in azione. I tempi sono maturi per tirare fuori l'esperienza del passato che colloca il falso e ipocrita presente nella giusta dimensione e nell'ottica del fare, politicamente e culturalmente, tutto il possibile perché il presente cessi e il futuro non ricada nello stesso errore. Tutti questi moventi, queste premesse prettamente ideologiche, nel libro sono abilmente mascherate dalla narrazione dei fatti, così che il libro si possa presentare in un duplice piano: la narrazione delle memorie di guerra da un lato e, dall'altro, una sorta di saggio sulle condizioni e le cause della politica e della società italiane nel 1938. Ma il mascherare l'ideologia con la narrazione rende *Un anno sull'Altipiano* un'opera di letteratura, sia anche quella letteratura impegnata che grande sviluppo ha avuto dopo entrambe le grandi guerre del XX secolo, ma non per questo letteratura minore artisticamente o esteticamente parlando, perché, sebbene Lussu si sia risentito nei confronti di chi, traducendo il suo libro, ha posto sotto il titolo la dicitura 'romanzo', il suo libro anche romanzo è, nel senso più squisitamente letterario del termine, cioè opera di narrazione e di letteratura. E di quella letteratura che, pur partendo dalla tragicità di un fatto reale e autobiografico, diventa latrice di messaggi universali nella originalità stilistica e di impianto, così come il diario di guerra e prigionia di Gadda raccoglie lo sfogo del soldato e rappresenta letterariamente una pagina, lunga e tragica, della storia di Italia.

Tornando al breve periodo di licenza del capitolo XXIII, unica brevissima porzione del libro nella quale non si è in guerra, possiamo osservare come Lussu porti la guerra anche fuori dal fronte: il padre è certo che non vedrà la fine della guerra e non la vedranno i suoi figli, la grande casa di campagna un tempo piena di gente è ora deserta e triste, la madre si fa coraggio ma si vedrà che non riesce a domare il dolore, tutti i reduci parlano della guerra in termini terribili, creando fantasie e disperazione.

---

<sup>11</sup> Articolo pubblicato poi su «Il Ponte» nel febbraio del 1954 (pp.210-225).

Il sentito dire distrugge quanto le bombe. Anche nella scena di semplice vivere quotidiano, con la mamma che porta la colazione a letto al figlio, è presente il clima della tragedia e della distruzione morale che la guerra ha portato. Lussu non commenta mai, elemento strutturale del suo libro, e carica gli episodi di tensione per poi lasciarli morire così. Dimenticatosi un oggetto, Lussu è costretto a tornare indietro a casa dove pochi istanti prima aveva salutato la madre, forte e coraggiosa. La trova distesa in terra quasi priva di sensi per il dolore... la soccorre e cerca di farla riprendere, ma l'episodio è troncato bruscamente dalla voce del padre che lo richiama per non fargli perdere il treno. Poche righe dopo Lussu è già in guerra.

Questo suo procedere per alternanza di tensione e cambio drastico di argomento offre la possibilità di spostare l'attenzione sulle caratteristiche stilistiche dell'opera e sulla costruzione del libro di Lussu. Ad una prima superficiale lettura il testo sembrerebbe una sorta di resoconto della memoria, fatto a distanza di anni, ma molto lucido e dettagliato. In realtà il libro è molto ben costruito e il testo non si affida unicamente alla memoria; ha una sapiente architettura che gli dà identità e dignità di opera letteraria, dove l'alternarsi dei toni tragici e leggeri rispecchia la natura dello scrittore che non si lascia quasi mai andare alla disperazione ed è sempre attento a non relegare il proprio testo in quel filone di letteratura di guerra che fa del dolore e della rassegnazione al destino la propria icona. Lussu non cade mai in questa trappola, per lui la guerra è azione e azione anche mentale lì dove la pratica è impedita. È un soldato che non si rassegna alla sconfitta morale della guerra inutile, alla mancanza di logica delle operazioni e usa i diversi livelli e i diversi toni per esporre la propria denuncia in maniera ancor più forte ed evidente. Lussu è sempre costruttivo, pur negli episodi più drammatici cerca la forza per resistere, sa trarre dal negativo l'esempio che sia insegnamento.

Rispetto alla struttura dell'intero libro, Simonetta Salvestroni ha tracciato un possibile disegno di architettura: «Se esaminiamo i capitoli iniziali, si può notare il passaggio dal tono umoristico del I a quello medio con venature di tristezza nel II e poi il progressivo accumularsi di particolari ancora secondari, ma allarmanti (come quello dell'alcool e della stupidità dei comandi nel III e nel IV capitolo) in un crescendo che raggiunge il suo momento culminante nella descrizione del bombardamento e dell'assalto (cap. V e VI) e che si smorza già nelle pagine immediatamente successive (cap. VII) col ritorno al tono medio, arricchito da punte umoristiche e ironiche, attraverso il quale Lussu descrive il suo incontro con Leone. [...] I capitoli centrali degli attacchi sono disposti in modo quasi simmetrico, ad intervalli regolari di cinque capitoli. Dopo questi episodi in cui il dramma tocca la massima intensità, il racconto subisce una specie di battuta di arresto, con lo smorzarsi del senso di disperazione e la tendenza del tono a risollevarsi verso note medie, umoristiche e a volte anche gioiose in una parabola che si concluderà nell'angoscia di un altro assalto. / Caratteristiche un po' particolari ha la posizione dell'ultimo degli episodi tragici (cap. XXVIII), forse il più disperato, isolato dopo più di dieci capitoli [...]. Allo stesso modo si staglia con maggiore evidenza nella sua mente la figura di Avellini simile ad un cadavere, steso sul lettino dell'ospedale "con le labbra bianche", "immobile", il volto contratto dal dolore (cap. XXIX), proprio per il

contrasto con l'immagine dello stesso personaggio pieno di vita, di progetti e di felicità, presentato soltanto poche pagine prima (cap. XXVII)».<sup>12</sup>

Un esempio di grande efficacia a conferma delle tecniche narrative di Lussu è dato dall'episodio in cui il generale Piccolomini, vedendo una buca per terra, la scambia per uno scavo da mitragliatrice quando si trattava invece di una latrina da campo. Lussu non commenta e lascia l'episodio a fine di un capitolo (il XX) in maniera tale che il lettore sia costretto a diventare protagonista del racconto, entrando anch'esso sul campo di battaglia, in trincea. In questo Lussu è molto abile, forza la situazione al punto da includerne il giudizio, senza esporsi direttamente e rendendo di conseguenza il giudizio ancor più forte che se espresso. Per Falaschi «...la posizione che egli [Lussu] assume come scrittore di fronte al proprio passato militare è permeata da un profondo senso dell'assurdo. Tutti i fatti sono dominati da questa legge: nulla si spiega perché nulla ha senso. Le discussioni che nel libro ad opera dell'autore e di altri ufficiali, intorno al libro ad opera degli studiosi, sono state impostate intorno al tema dell' "inutile massacro", del "macello" [...]; ma quando non si fanno nel libro commenti così espliciti e si raccontano i fatti, l'ottica con cui sono visti è quella dell'assurdo».<sup>13</sup>

Lussu è narratore e protagonista del libro, ha quindi un doppio ruolo e una posizione di forza rispetto al lettore che è ignaro delle vicende raccontate. Inoltre Lussu racconta uno solo dei quattro anni che trascorse in guerra, e nella fattispecie il secondo; il che significa che il suo livello di conoscenza della materia è decisamente superiore a quello del lettore, costretto a procedere per scoperte successive. Pur potendolo portare dalla sua parte e fargli adottare il suo punto di vista, Lussu preferisce lasciare il lettore alle proprie scelte e alla proprie impressioni, così da farlo maturare in un crescendo di presa di coscienza di quale realtà si sta vivendo e rappresentando. La struttura e la scrittura del libro mirano a una fruizione del libro che deve essere assimilato, meditato, più che letto e goduto nella sua immediatezza. Il lettore, man mano che avanza nella lettura del libro, si scopre coinvolto in un processo, quello predisposto da Lussu, con il preciso intento di denunciare una realtà. E la denuncia di un libro non ha il compito di portare effetti pratici immediati quanto quello di far salire il grado di tensione e di emozione in chi legge, di andare ad incidere sulla coscienza dei lettori in maniera tale che la storia e l'esperienza diventino esempio. In questo Lussu è un maestro del non detto. Tante scene vengono troncate appena enunciate, lì dove il lettore si aspetterebbe pagine di riflessioni, di commenti, di aperte accuse, Lussu pone il silenzio. Quando nel capitolo XXVIII un intero battaglione fa fuoco sul maggiore Melchiorri che, ubriaco, aveva ucciso tre soldati volendo da solo decimare una compagnia rea, a suo dire, di ammutinamento, Lussu non aggiunge nemmeno una parola perché ha già portato il lettore dalla sua parte, che è la parte della ragione e della razionalità. Tutti sono dalla parte di quei soldati italiani che in guerra sparano contro un loro capo, italiano anch'esso, ma che in quel momento è più nemico del loro nemico ufficiale. In guerra si dovrebbe stare dalla parte dell'obbedienza e degli ordini dati dai superiori, ma basta sentirli per

<sup>12</sup> S. SALVESTRONI, cit., pp. 93-94.

<sup>13</sup> G. FALASCHI, cit., p. 194.

capire che è impossibile, ed è lì che scatta allora il sentimento di immedesimazione lettore-protagonista, lì dove il lettore sente che, nella logica del racconto, della guerra e soprattutto dell'uomo, qualcosa di forte stona.

Lussu racconta nel 1938 episodi accaduti nel 1916, con venti anni di esperienza e di maturità in più, con il senno di poi e con la consapevolezza storica di cosa sia stata quella guerra. La distanza lo porta istintivamente a capire quegli avvenimenti nella loro giusta dimensione e non più nell'immediatezza del loro svolgersi. Ma che effetti procura questa distanza sull'opera? A questo proposito un passo è stato oggetto di più di una interpretazione, e ci si riferisce al capitolo XXV, il più discusso dell'intero libro. Salvemini lo ritenne estraneo al resto della narrazione; e il capitolo fu al centro di una intensa polemica interpretativa sul cambio di posizione riguardo al proprio interventismo da parte dello stesso Lussu, soprattutto dopo l'articolo di Mario Isnenghi su «Belfagor» nel 1971.<sup>14</sup> Il dialogo può apparire costruito in rapporto alla mutata posizione di Lussu, non più in linea nel 1938 con i propri pensieri interventisti di inizio guerra, in una posizione che rivede alla luce della storia non solo il proprio interventismo ma la logica dell'intera guerra. Perché allora Lussu giustifica la guerra? La ragione è nella stessa natura del libro così come Lussu lo presenta nell'introduzione iniziale, non un'opera a tesi ma una testimonianza, testimonianza che poi svilupperà a livello ideologico e di denuncia una ben precisa tesi, ma pur sempre testimonianza, e tale doveva restare. Lussu narra del Lussu dell'epoca e dei motivi per i quali è stato un bravissimo soldato decorato con quattro medaglie in quattro anni di guerra e ricorda la propria convinzione interiore alla luce di quello che sapeva e immaginava quando era soldato, per quello che di quella guerra gli era stato detto, lui stesso aveva capito, e per quello che aveva potuto sapere di certo. Il processo di maturazione e il conseguente cambio di idea o di prospettiva dalla quale vedere la guerra non era certo compiuto nel 1916 (quando avvennero i fatti narrati), anche se la realtà che Lussu aveva sperimentato al fronte non era certo quella eroica che si immaginava di trovare. Sottolinea giustamente Salvemini che se Lussu avesse fatto compiere nel libro ai soldati della guerra «una diagnosi esatta e rigorosa sarebbe stato un falso storico. [...] L'interpretazione storicamente corretta (possibile solo a posteriori) della guerra del '15 doveva dunque restare fuori dal libro, a meno di non alterarlo compiendo una inutile forzatura, tanto più inutile nel 1938, quando ormai l'interpretazione non sarebbe stata nuova, ma solo la ripetizione di qualcosa di già elaborato ampiamente da altri».<sup>15</sup> Il narratore del 1938 non può andare d'accordo con il protagonista del 1916, perché sa che dietro gli ideali di allora si celavano logiche che nulla avevano a che fare con quegli ideali. Nel passo citato, Lussu non indica più se stesso con 'io', come ha fatto in tutto il libro, ma con «il comandante della 10», come osservandosi da fuori. Salvemini consigliò allora a Lussu di eliminare questo capitolo dal libro per ragioni prettamente politiche. Lussu aveva da poco terminato

<sup>14</sup> Cfr. M. ISNENGI, *L'inutile strage degli "Uomini contro"*, in «Belfagor», 26, 1971: pp. 109-112; E. LUSSU, *Salvemini interventista*, ivi, pp. 230-231; M. ISNENGI, *Salvemini e Lussu*, ivi, p. 349; E. LUSSU, *L'influsso di Salvemini e la bussola classica*, ivi, pp. 606-607. Ma cfr. anche M. ISNENGI, *Il mito della grande guerra*, Laterza, Bari 1970 e ID., *Emilio Lussu*, «Belfagor», 31 maggio 1966.

<sup>15</sup> S. SALVESTRONI, cit., p. 105



*Teoria dell'insurrezione* dichiarando la necessità di una rivolta contro il fascismo, quindi di fatto non negava la necessità della guerra. Sulla questione fa luce comunque la lettera che Lussu scrisse a Gaetano Salvemini il 1 dicembre 1937. Il documento, poco conosciuto e riportato nello studio di Falaschi,<sup>16</sup> è di grande importanza ed occorre quindi ripercorrerlo nella sua sostanza o quanto meno nelle sue parti essenziali. Lussu sostiene che, per un ex combattente, quel capitolo non sia superfluo, e chiama in causa un libretto inglese<sup>17</sup> di Salvemini su Nello e Carlo Rosselli, dove lo stesso Salvemini si è soffermato sull'importanza della guerra per coloro che vi avevano partecipato, se avessero fatto o meno una sciocchezza o se si fossero battuti per una causa giusta o per un falso ideale. Salvemini sostiene anche che la questione non riguardava i soli fratelli Rosselli, ma che era aperta per un'intera generazione di combattenti e ancor più restava aperta per coloro che in battaglia avevano tragicamente trovato la morte. Lussu dice ancora che quel capitolo del suo libro ha il compito di mettere la sua coscienza in pace, sostenendo lui, comandante della X, che, malgrado tutto, la guerra andava fatta. E così lui fece con la coscienza di difendere una posizione di libertà e di democrazia in Europa, movente ideale del suo interventismo. La guerra Lussu l'ha fatta da soldato più che valoroso, nonostante le tante delusioni che la gestione della guerra offriva quotidianamente, convinto che la civiltà del nostro paese e del mondo intero sarebbe in serio pericolo se la violenza di un pugno di briganti potesse scatenarsi senza incontrare resistenza. Qui Lussu pone *apertis verbis* la differenza tra lui quando scrive (1937) e lui soldato (1916): se prima i briganti erano i soldati tedeschi oggi sono i fascisti, tedeschi e italiani: «se i fascisti scatenano una guerra, bisogna battersi contro: e si debbono battere anche i rivoluzionari, i socialisti, i comunisti, ecc.». Non solo non vuole sopprimere quel capitolo, ma crede che quel capitolo sia l'unico che «salvi la faccia» dell'intero libro, che lui stesso definisce di «critica spietata alla guerra-carneficina mostruosa», guerra purtroppo necessaria perché i briganti dei quali poco prima parlava non trionfassero. La posizione è allora abbastanza chiara: Lussu fu un valoroso soldato, stimato e rispettato dai suoi soldati, coraggioso e ligio alle regole della dura logica della guerra. Sa che quella guerra è condotta in una maniera stupida e inutile, ma sa di doverla fare. E così salva la faccia e giustifica il proprio interventismo. È coerente anche con la sua posizione attuale: non è che non sia più interventista, è che giustifica l'intervento se spinto da una giusta causa come oggi è la lotta al fascismo. La fortuna editoriale di *Un anno sull'Altipiano* fu tutto sommato rapida. Uscito per la prima volta nel 1938 a Parigi nelle Edizioni Italiane di Cultura, iniziò a circolare grazie all'attività di promozione che gli amici dello scrittore, i comunisti, quanti vicini a «Giustizia e libertà» e lo stesso Lussu intrapresero. Sul numero del 6 maggio 1938 di «Giustizia e libertà» apparve un brano del capitolo XXIV con il titolo *Abbasso la guerra* e di lì a breve anche le prime recensioni. In Italia il volume venne pubblicato da Einaudi nei «Saggi» nel 1945, dove venne ristampato anche nel 1960

<sup>16</sup> Cfr. G. FALASCHI, cit., pp. 184-185. Qui anche per le successive citazioni relative alla lettera.

<sup>17</sup> G. SALVEMINI, *Carlo And Nello Rosselli. A memoir*, pubblicato la prima volta nel 1937, poi l'anno successivo nelle edizioni di «Giustizia e libertà», oggi in G. SALVEMINI, *Opere*, VIII. *Scritti vari (1900-1957)*, a cura di G. Agosti e A. Galante Garrone, Milano, Feltrinelli, 1978, p.674.

con una nuova breve nota di Lussu. Nel 1964 il libro è ripubblicato sempre da Einaudi ma questa volta nei «Coralli», insieme ad altri libri sulla guerra e una ulteriore edizione viene fatta nella collana scolastica «Lsm» (Lecture per la scuola media) nel 1966, poi continuamente ristampata. Il libro viene anche pubblicato negli «Oscar» nel 1968 ed è ormai diventato un classico nella letteratura sulla Grande guerra. Mario Rigoni Stern lo definisce nell'introduzione alla ristampa Einaudi del 2000 il più bello sul tema, il libro che può dire ai giovani di oggi «quello che i testi scolastici non dicono, quello che i professori non insegnano, quello che la televisione non propone».<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Cfr. M. RIGONI STERN, introduzione a E. LUSSU, *Un anno sull'Altipiano*, cit.

Nicola Turi

## Un fantastico su misura Calvino e gli scrittori dell'America Latina

È davvero un'impresa tracciare confini tra gli orizzonti di Italo Calvino, anche al di là della corposa successione di dimore vitali (Sanremo, Torino, Parigi, Roma) e di viaggi (dall'esito letterario o paraletterario: il *Diario americano*, i testi sul Messico e sull'Iran in *Collezione di sabbia...*) che per una vita hanno accompagnato le escursioni dell'editore, del lettore e dello scrittore – perlopiù autonome non solo rispetto a quelle fisiche e biografiche ma pure, in parte, tra loro. Straniero per nascita (cubana, come noto) e per indole, sposato poi (proprio all'Havana) con una donna argentina, Calvino le città del Sudamerica non le vagheggiò mai come luoghi d'ambientazione romanzesca (passando in pratica dalla Liguria moderna o premoderna a paesaggi per così dire mentali), dopo averle escluse dalle mete del *reporter* e dalle candidate alla stanzialità<sup>1</sup> (ricorrente qui il riferimento New York,<sup>2</sup> attraversata in via eccezionale nelle *Cosmicomiche*): preferiva passeggiare, con i piedi e con la penna, per i vicoli di Parigi coperti dalla coltre delle loro trasfigurazioni letterarie, per le strade di Manhattan disertate dai cristalli (appunto), o per i gerbidi di un'Ombrosa chissà «se davvero [...] esistita» (almeno sotto quel nome). E però con la fantasia, col gusto Calvino non rinunciava mai a sporgersi più in là, oltre i confini tradizionali (e sempre più mobili) della terra del romanzo, fino a sconfinare talvolta anche nei pressi dei luoghi natali (suoi e della moglie). In questa direzione Alessandro Raveggi ha recentemente ripercorso le tappe, invero sotto e sopra il golfo del Messico, di una privata filosofia dell'alterità che rivelerebbe alcune consonanze con il pensiero di pensatori (comunque tutte meridionali) quali il poeta e filosofo Octavio Paz o il posteriore Carlos Fuentes.<sup>3</sup> Ma cosa conosceva Calvino della narrativa dell'America Latina (piuttosto che sudamericana: tanto più che il Brasile rimane per lui terra sostanzialmente inesplorata)? Cosa leggeva, cosa apprezzava e cosa eventualmente tentava di rifare, al netto di un'autonomia continuamente rivendicata (per mezzo di un'instancabile attività autoesegetica) e che solo di tanto in tanto strizzava l'occhio a Stevenson a Conrad o magari a Valéry ma praticamente accettò solo la (creativa) filiazione dall'Oulipo di Queneau e Perec?<sup>4</sup> Come a dire insomma che Calvino non ambiva a costruirsi (e tantomeno a rivelare) un *pantheon* di maestri, quanto semmai a definire delle linee, degli orientamenti estetici (non proprio dei generi o dei filoni) a cui idealmente aderire (delle categorie e dei valori, come poi in *Lezioni americane*, che pure sapeva incatalogabili, più ancora

<sup>1</sup> E pure dalle città urbanisticamente ideali – come Venezia, città di Marco Polo ma non solo.

<sup>2</sup> Sull'amore per questa città si rimanda al volume *Italo Calvino newyorkese*, a cura di Anna Botta e Domenico Scarpa, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002.

<sup>3</sup> Cfr. Alessandro Raveggi, *Calvino americano. Identità e viaggio nel Nuovo Mondo*, Firenze, Le Lettere, 2012.

<sup>4</sup> In tal senso un utile sondaggio è stato pubblicato da Luigi Marfè in «Artifara», 5, 2005 (*Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche*).

di quanto non lo sapesse per le città, e privi di confini numerici e ontologici). Con delle inevitabili eccezioni, nondimeno, che ci conducono proprio in Argentina, se per Jorge Luis Borges, approdato in Italia(no) solo nel 1955, non avrebbe potuto nemmeno parzialmente occultare un'ammirazione e prima ancora una vicinanza d'intenti che traspare costantemente dagli scritti della seconda sua stagione creativa (dalle *Cosmicomiche* in poi, per intenderci) e che investe – più ancora delle ricorrenti figure della mappa o del labirinto su cui insiste una facile vulgata, e al netto di una diversissima consistenza degli attanti – il circuito tematico di riferimento, a partire dall'angoscia dell'uomo che ha preso coscienza di essere un filtro con cui il mondo guarda se stesso mancandone l'essenza, una riduzione soggettiva della realtà (deterministicamente orientata) che contamina la conoscenza, il gusto, la morale, la comunicazione... È da qui che deriva, per entrambi, l'insistenza sul miraggio terrifico della scelta, sul doppio ossessivo che incarna le nostre rinunce, sulla natura vertiginosa e attraente dell'infinito possibile e su quella reale *vs.* mentale dell'infinito esistente – nonché, sul piano delle forme retoriche e strutturali, l'amore per la sovrapposizione di piani narrativi o per la metafora del mondo-libro, del mondo-biblioteca.<sup>5</sup>

Per il resto i legami che Calvino intesse con i libri e i narratori provenienti dall'America Latina sembrerebbero davvero legami di cuore più che di stile, se così si può dire – testimonianze di letture appassionate piuttosto che di possibili contaminazioni e influenze (comunque sempre estremamente difficili da verificare). In verità, setacciando gli interventi saggistici, gli scambi epistolari (*con* o *a* proposito degli autori di nostro interesse) e i pareri editoriali (lettere interne alla Einaudi e schede di lettura, che evidentemente andranno considerate più attendibili delle prefazioni e quarte di copertina editate),<sup>6</sup> l'attenzione di Calvino risulta complessivamente scarsa.<sup>7</sup> È stato detto che un autore illuminista, anti-viscerale come lui (specie da un certo momento in avanti) non avrebbe mai potuto apprezzare fino in fondo le atmosfere magico-oniriche che attraversano e definiscono la narrativa latinoamericana del Novecento, senza considerare però, insieme alla varietà ben più complessa di un così vasto panorama letterario, che Calvino ha comunque carezzato – a modo suo, in veste di narratore – le corde del fantastico, e che in più occasioni

<sup>5</sup> Sulle corrispondenze tra i due autori si vedano almeno Roberto Paoli, *La presencia de Borges en la literatura italiana contemporanea: Calvino, Eco, Sciascia, Tabucchi* (Mendoza, Editorial de la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad nacional de Cuyo, 1994); nonché, orientato soprattutto sul confronto tra testi creativi, Giuseppe Nava, *Calvino interprete di Borges*, in «Paragone. Letteratura», giugno-agosto 1994, pp. 24-32 (poi riproposto in *Borges, Calvino, la letteratura. El coloquio en la Isla* – Centre de Recherches Latino-Americaines de l'Université de Poitiers, Madrid, Fundamentos, 1996, I: doppio volume che evidentemente indaga in dettaglio le parentele tra i due autori). Ma mi permetto di rimandare, per una trattazione più generale del tema, anche al mio *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-1979)*, Firenze, Sef, 2007, in particolare al capitolo *La linea borgesiana: intorno a Calvino*, pp. 107-137.

<sup>6</sup> La collaborazione con Einaudi comincia già nel 1947 per poi assumere varie forme: tre anni dopo Calvino verrà infatti assunto in pianta stabile ma tornerà di nuovo nel 1961 a ricoprire il ruolo di consulente esterno (alcune delle sue lettere editoriali sono state raccolte nel volume *I libri degli altri: lettere 1947-1981*, a cura di Giovanni Tesio, Torino, Einaudi, 1991).

<sup>7</sup> Lo attestano in primo luogo le scelte per la collana «Centopagine» (diretta dal 1971), aperta solo in via di presentazione ai romanzi (brevi) «d'ogni tempo e d'ogni paese» (cfr. Alberto Cadioli, *Le "materie prime" dell'esperienza narrativa. Italo Calvino direttore di "Centopagine"*, in *Calvino & l'editoria*, a cura di Luca Clerici e Bruno Falchetto, Milano, Marcos y Marcos, 1993, pp. 141-165) e impermeabile, nei fatti, alle incursioni latinoamericane.

mostra di apprezzarne almeno una particolare declinazione (*en travesti*, si direbbe) ricorrente in tanta narrativa della regione. Basta vedere il caso dell'argentino (ma nato nei pressi di Bruxelles e poi naturalizzato francese) Julio Cortázar, al quale Calvino è legato da un rapporto d'amicizia che pure non inibisce le ripetute perplessità del consulente editoriale chiamato a valutare il *Libro de Manuel* (1973: alla fine concede il sì stampi ma con una certa riluttanza),<sup>8</sup> esemplare di una produzione romanzesca tutta segnata da un «manierismo colloquiale che vuol essere spiritoso e tutto strizzate d'occhio» (ma poco dopo troverà anche la raccolta *Alguien que anda por ahí* del 1977 di una «ingenuità e cattivo gusto disarmanti».)<sup>9</sup> Quali che siano infatti le inibizioni imposte, queste sì, dalla natura pubblica degli interventi, è un fatto che nella postfazione che nel 1965 accompagna il volume *Bestiario*<sup>10</sup> Calvino dichiara di apprezzare soprattutto la «precisione realistica» con cui invero Cortázar, «capofila della generazione che segue a quella di Borges», restituisce la «trasfigurazione visionaria»<sup>11</sup> (per esempio nei pezzi ambientati in mezzo a ingorghi stradali e minacciati dalla tragedia imminente: qui però come non pensare all'*Inseguimento di Ti con zero?*), e che nella nota per *Storie di cronopios e di fama* (1971) si soffermi soprattutto sull'azione complementare che rispettivamente realizzano, per quanto stavolta nell'universo mentale del personaggio, «immaginazione incontrollata e immaginazione metodica».

Calvino è insomma affascinato da una lucidità astratta e onirica, così la definisce, che ritrova e loda, magari ancor più fitta di irrazionale mistero (più landolfiana?), in altri autori del continente a partire dall'amica Silvina Ocampo (1903-1994), laddove la «minuziosa descrizione degli oggetti»<sup>12</sup> si carica di valenze e significati metafisici alimentando (anche in poche pagine) un filone *Turn of the Screw* (con personaggi perlopiù bambini che vedono qualcosa che forse non c'è ma è frutto della loro fantasia); ma pure dall'uruguayano Filisberto Hernandez (1902-1964: esempio

<sup>8</sup> Si veda la scheda relativa raccolta in *Centolettori. I pareri di lettura dei consulenti Einaudi 1941-1991*, a cura di Tommaso Munari, Torino, Einaudi, 2015, p. 345 (già comunque anticipata, sotto il titolo *Erotico, caotico, non mi piace ma dico sì*, in «la Repubblica», 6 agosto 2005, p. 51): «Il libro [...] non mi piace, ma tenuto conto che è un nostro autore, che questo libro è meglio del precedente che abbiamo già acquistato [...] temo che bisognerà dire: sì».

L'avversione è principalmente motivata da certi eccessi *engagés* dello scrittore e in questa forma affiora, tradendo il tono consueto degli elogi funebri, anche nel coccodrillo pubblicato su «La Repubblica» nel 1984, *L'uomo che lottò con una scala*, 14 febbraio 1984 (poi col titolo *In memoria di Cortázar* in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2007, I, p. 1307): «la determinazione del militante gli faceva dire e scrivere anche cose in cui il suo accento era poco riconoscibile», anche se poi «la sua buona fede, il suo disinteresse [...] sono fuori discussione» (vale la pena qui ricordare anche la lettera che Calvino scrive a Guido Davico Bonino, nel marzo 1970, a proposito di un'idea di antologia di poesia sudamericana che tra i tanti difetti avrebbe pure quello di privilegiare i poeti troppo politicizzati come Juan Gelman, 1930-2014: cfr. I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 2000, pp. 1077-1078).

<sup>9</sup> Ivi, p. 346.

<sup>10</sup> Che in realtà comprende, nella traduzione italiana, tre libri (*Bestiario*, 1951, *Final de juego*, 1956, e *Las armas secretas*, 1959) e altri racconti sparsi dell'autore.

<sup>11</sup> Ora anche in I. Calvino, *Il libro dei risvolti*, a cura di Chiara Ferrero, Torino, Einaudi, 2003, p. 102.

<sup>12</sup> Calvino introduce, per Einaudi, i racconti di *Porfiria* (1973), e in seguito seleziona i racconti da inserire nei *Giorni della notte* del 1976 (cfr. *Lettere 1940-1985* cit., pp. 1101-1102). In una recensione (pubblicata su «Paese Sera», 14 gennaio 1968, col titolo *Silvina Ocampo nel «Diario di Porfiria»*) al racconto centrale della prima raccolta (tradotto da Wilcock per la milanese Todariana) già comunque osserva: «fantastico e "insolito" ma ricco di suggestioni psicobiologiche, rispecchia una cultura apparentemente isolata ma che in realtà è inserita in un vasto orizzonte di esperienze letterarie. Non a caso l'autrice fa parte del gruppo di scrittori di Buenos Aires che ha in Jorge Luis Borges il suo più "prodigioso" rappresentante».

nondimeno originale di scrittore fantastico)<sup>13</sup> del quale nel 1974 introduce – a conferma di una predilezione per la forma breve che trova continuo riscontro nella sua produzione matura – la raccolta *Nessuno accendeva le lampade* (*Nadie encendía las lámparas*).<sup>14</sup> E allora quel che semmai si può pacificamente affermare a proposito di certe sue idiosincrasie – riprendendo osservazioni in parte già svolte da Antonio Melis<sup>15</sup> – è che Calvino parteggiasse per Cortázar nella sua polemica (primavera 1969) contro lo scrittore e antropologo peruviano José María Arguedas e dunque, al di là dell'inevitabile approssimazione che comporta l'uso di certe etichette, per un tipo di narrativa più ludica e intellettuale, da giallo metafisico e filosofico, rispetto a un'altra più dialettale, maggiormente legata alla tradizione andina. Ciò che si può ricavare anche da un'intervista rilasciata in occasione del conferimento del premio Mondello al *Lato dell'ombra e altre storie fantastiche* di Adolfo Bioy Casares (tra i libri stranieri) e a *Palomar* (per quelli italiani) che è utile riprodurre almeno parzialmente perché contiene altre riflessioni di rilievo intorno ai rapporti tra Calvino e la letteratura del continente:

*In che contesto culturale nasce in Italia l'interesse per la letteratura latino americana?*

Nell'allargamento del panorama letterario internazionale che si è verificato negli anni 50, la letteratura latinoamericana ha assunto un posto molto importante ed è stato quando si è visto che non si trattava soltanto di un realismo sociale tellurico come sembrava nel dopoguerra quando si leggeva Jorge Amado o Icaza, ma si vide che c'erano anche dei personaggi complessi letterariamente [...] Fu importante la pubblicazione di Juan Rulfo che anche se ha scritto solo due libri è uno dei grandi. [...] In seguito io sposai un'argentina e così, a poco a poco, mi sono accorto di capire lo spagnolo e di poterlo leggere. Sono diventato amico di tanti di loro, a cominciare da Julio Cortázar. [...]

Neruda in Italia lo si è sempre conosciuto [...] io devo dire che da principio diffidavo degli scrittori e dei poeti latinoamericani perché mi parevano dei personaggi ufficiali [...] se c'è una cosa che io stesso detesto è il tipo di scrittore che diventa un personaggio ufficiale. [...] Mi ero fatto l'idea che gli scrittori latinoamericani fossero tutti così e quindi detestabili.

*Sta pensando particolarmente a Neruda?*

Pensavo anche ad Amado. Che poi sono tutte persone simpaticissime [...] per esempio Asturias [...] sono quelli che noi in Italia chiamiamo «tromboni».

*E che pensa di Ernesto Sabáto? Anche lui uno scrittore ufficiale?*

No, poverino! [...] lui non è nella lista delle bestie nere [...]. La mia bestia nera è il nazionalismo [...] quello che mi interessa è il loro spirito internazionale.

*Attualmente c'è qualche giovane scrittore latinoamericano che lei tiene d'occhio?*

Mi è subito piaciuto Osvaldo Soriano, tra l'altro per la sua satira della stupidità peronista. Anche Puig dei primi romanzi.

[...]

*C'è stato un periodo in cui lei ha avuto interesse per la letteratura cubana?*

Sì, conosco Lazama Lima, uno scrittore molto difficile ma interessante; avevo un caro amico, Calvert Casey che poi finì in Europa.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Cfr. in proposito I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra* [1980], in *Saggi 1945-1985* cit., I, pp. 266-268.

<sup>14</sup> Si tratta peraltro della prima traduzione straniera di testi di Hernandez, per il quale «si direbbe che le esperienze più usuali della vita quotidiana mettano in moto le più imprevedibili sarabande mentali».

<sup>15</sup> Cfr. Antonio Melis, *Calvino y la literatura hispanoamericana: el paradigma rioplatense y el paradigma andino*, in *Borges, Calvino, la literatura* cit., II, pp. 39-49.

<sup>16</sup> A firma a. r., *Italo Calvino: Scrittori esemplari io vi odio tutti...*, in «l'Unità», 20 settembre 1984, p. 11.

Dove si vedono – insieme appunto al rifiuto di un cosiddetto impressionismo indigeno (dopo aver letto *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: «Poco sono riuscito a capirci dato che è scritto in un dialettaccio infame [...] ma ho indovinato una storia brutale di marinai pederasti e puttanieri tutta piena di oscenità in uno stile impressionistico come il peggior Jorge Amado»)¹⁷ – le buone parole spese per Sabáto, Soriano, Lima, Puig (*El beso della mujer arana*, è «scritto», come riporta una scheda editoriale dello stesso Calvino, «con un'abilità, un'intelligenza e anche un'onestà che non s'incontrano tutti i giorni»):¹⁸ alle quali andrebbero aggiunte, sempre pescando tra i pareri einaudiani, quelle stimulate da altri due autori entrambi cubani, il Norberto Fuentes cantore della Rivoluzione (*Condenados de Condado*, 1968: in italiano *I condannati dell'Escambray*), il cui «realismo picaresco e antieroico»¹⁹ lo farebbe somigliare a Fenoglio (modello però il Babel' dell'*Armata a cavallo*); e poi Miguel Barnet, invero poeta prima ancora che romanziere (peraltro ancora vivo) ma autore delle memorie di «una ballerina di *rumba*, diva del *varietà* e del circo e del vaudeville negli anni dieci e inizio dei venti» che colpiscono Calvino per la «vivacità del racconto orale» e insieme per la forma-*patchwork* che tiene insieme canzoni, ritagli di giornali e documenti vari («libro [...] molto bello e divertente [...] del tutto priv[o] di pietismi e moralismi», anche se «per il traduttore saranno grossi problemi»).²⁰ Mentre è da pagine di quotidiani e riviste, pubblicate non molto tempo prima (segno di un'attenzione tutto sommato recente) che emerge l'interesse per l'urugaiano Onetti (1909-1994), «la [...] massima gloria letteraria» del suo paese, autore di «stupendi racconti [...] di personaggi sconfitti»²¹, e poi per l'argentino Macedonio Fernández (1874-1952) del quale Calvino pubblica un paio di brani ricordando nell'occasione precedenti, infruttuosi tentativi di pubblicarlo in italiano.²²

L'intervista del 1984 contiene del resto anche l'ammissione di una inevitabile settorialità filo-argentina in cui rientra pure la dichiarata, più costante (complice forse anche la scarsa prolificità) ammirazione per Rulfo, che aveva già trovato espressione in più di una circostanza. In una lettera del 1976 all'editore Franco Maria Ricci

¹⁷ Il parere, sollecitato da Paolo Fossati e ripescato dall'Archivio Einaudi, è riprodotto da Melis nel citato *Calvino y la literatura hispanoamericana*, II, pp. 43-44 ed è invero arricchito dall'ammissione, da parte di Calvino, che il romanzo in questione risulta «molto diverso dagli altri libri del casto Arguedas», in ogni caso non sempre sintonici col suo gusto.

¹⁸ La scheda è anch'essa riprodotta (p. 51) tra i documenti d'archivio pubblicati nell'estate del 2005 (sotto il titolo complessivo *Le scelte di Calvino*) sul quotidiano «la Repubblica». Vi compare pure (*ibidem*) quella relativa a *Dormir al sol* di Bioy Casares, che pur con tutti i suoi difetti «si legge con grande facilità e divertimento» e vale comunque la pena pubblicare «per potere avere così Bioy come autore».

¹⁹ I. Calvino, *Norberto Fuentes, I condannati dell'Escambray*, in *Il libro dei risvolti* cit., p. 129.

²⁰ I. Calvino, *Miguel Barnet, Canzone di Rachel*, ivi, pp. 145-146 (il libro viene tradotto nel 1972).

²¹ I. Calvino, *Sotto il pugno di Bordaberry*, in «Il Giornale», 7 marzo 1974, p. 3 (poi in *Saggi 1940-1985* cit., II, pp. 2249-2252, col titolo *Onetti arrestato a Montevideo* che specifica le motivazioni dell'intervento).

²² Cfr. I. Calvino, *Due pagine di Macedonio Fernández*, in «Paragone», 396, febbraio 1983, p. 9: «M'ero messo, nel 1971, a progettare una scelta di [...] prose per Einaudi, e volendo verificare la loro tenuta in italiano, avevo provato a tradurle io stesso un paio. Come spesso mi accade nelle scoperte editoriali, la tirai troppo in lungo, e altri furono più solleciti di me a presentare per primi Macedonio in Italia» (i brani tradotti da Calvino, che non coincidono con nessuno di quelli proposti in *Materia del nulla* del 1974, sono intitolati *Sbadiglio nel vuoto* e *Gli amici della città*). Calvino era stato anche coinvolto circa vent'anni prima nella giuria del V Concorso Letterario Latinoamericano della Casa de las Americas che aveva premiato *Los relámpagos de agosto* di Jorge Ibarguengoitia (il giudizio, dai toni in verità non entusiastici, è stato inserito nell'edizione italiana pubblicata da Vallecchi nel 1973).

Calvino, reduce da un viaggio in terra messicana, tesse infatti le lodi di un pittore locale di fine Ottocento, Ermenegildo Bustos, e consiglia all'amico editore di pensare a un catalogo accompagnato magari dai testi di uno scrittore sua conterraneo:

«Potresti cominciare a chiederlo a Juan Rulfo che dopo i due straordinari libri non ha più scritto niente, prima perché beveva e poi perché ha smesso di bere; ma chi sa che i personaggi di Bustos non rompano l'incantesimo» (i due libri sono naturalmente *Pedro Páramo* e il volume di racconti *El llano en llamas*).<sup>23</sup> Il catalogo si farà nel 1995 con riprodotta la lettera di Calvino e insieme un testo di Octavio Paz (che nella lettera veniva indicato, insieme a Carlo Fuentes, tra le possibili alternative: Rulfo peraltro nel frattempo era deceduto): ma che la passione, l'ammirazione per questo scrittore non sia passeggera è ribadito poi dal fatto che, invitato nel settembre del 1977 da un giornalista finlandese a esprimere le sue preferenze in vista delle future scelte per il Nobel, Calvino affermi, da poco scomparsi Queneau e Nabokov, che i più meritevoli sarebbero Borges e Miller e forse Moravia per quanto, aggiunge, «il Nobel dovrebbe cercare scrittori non ancora abbastanza conosciuti, come l'austriaco Thomas Bernhard [...]. Un'altra scelta giusta e coraggiosa sarebbe il messicano Juan Rulfo, che è uno scrittore da "Nobel" anche se ha scritto solo due libri in vita sua, ma questo è appunto una prova della sua serietà».<sup>24</sup> E del resto, quando poco tempo dopo in una lettera a Lucio Lombardo Radice (novembre 1979) si diverte a giocare con le fonti dei romanzi interrotti che compongono l'ultimo *Viaggiatore* (non sappiamo quanto sollecitato dai suggerimenti del suo interlocutore, di cui non possediamo la missiva), Calvino non può fare a meno di riconoscere che «ambientando in America Latina il romanzo "tellurico-primordiale" [pensavo] a tanti che possono andare da Juan Rulfo a Arguedas etc. etc. E così [a] Borges nel costruire un tipo di racconto logico-geometrico-erudito etc.» (*tellurico-primordiale* sarebbe l'abbozzo di romanzo intitolato *Intorno a una fossa vuota*, che esplicitamente richiama la trama del *Pedro Páramo*).<sup>25</sup>

Ancora una volta, guarda caso, ritorna il nome di Borges (l'*incipit* in questione stavolta è quello di *In una rete di linee che s'intersecano*),<sup>26</sup> di cui Calvino ama soprattutto i racconti brevi, raccolte come *Ficciones* (1944) e *El Aleph* (1949) (ma anche i *Racconti brevi e straordinari* scritti a quattro mani con Bioy Casares) che più degli altri testi concorrono a renderlo, ai suoi occhi, un vero e proprio classico di una letteratura di volta in volta filosofica, labirintica e/o combinatoria: sempre, in ogni caso, modello di scrittura cristallina, esatta e concisa da citare come esempio di *Rapidità* nell'omonima lezione americana e poi in quella sulla *Molteplicità* in quanto maestro nell'attraversare e riscrivere contemporaneamente più generi della letteratura popolare – per quanto l'intervento più approfondito resti quello pronunciato in occasione di una visita a Roma di Borges (1984), e anche se sul piano dell'ispirazione in questo caso Calvino non poteva contare sulla conoscenza personale, sul confronto

<sup>23</sup> I. Calvino, *A Franco Maria Ricci – Milano*, in *Lettere 1940-1985* cit., p. 1298.

<sup>24</sup> I. Calvino, *A Pirkko-Liisa Ståhl – Helsinki*, ivi, p. 1339.

<sup>25</sup> I. Calvino, *A Lucio Lombardo Radice – Roma*, ivi, p. 1406.

<sup>26</sup> È forse il caso di ricordare qui come recentemente gli archivi dell'Accademia svedese abbiano rivelato che Borges fu un candidato forte alla vittoria del Nobel soprattutto nel 1967, quando invece a trionfare fu il guatemalteco Miguel Angel Asturias.



diretto con l'autore, stando almeno a un gustoso aneddoto riportato da Ferrero nel libro-memoria sulla sua esperienza alla casa editrice Einaudi (*I migliori anni della nostra vita*):

Nella primavera del 1984 Calvino è a Siviglia con la moglie Chichita, argentina di nascita. In un albergo della città Jorge Luis Borges, cieco da tempo, incontra alcuni amici. Arrivano anche i Calvino. Mentre Chichita conversa amabilmente con il connazionale, Italo si tiene come al solito in disparte, tanto che lei ritiene opportuno avvertire:

«Borges, c'è anche Italo...».

Appoggiato al bastone, Borges solleva in alto il mento, dice quietamente:

«L'ho riconosciuto dal silenzio».<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> Ernesto Ferrero, *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 50.