

All'attenzione  
Saggi critici da rileggere

Francesco Orlando

Due recuperi

Con una presentazione di Luciano Pellegrini

e

Quattro domande di Giuseppe Lo Castro e Elena Porciani  
con le risposte di Beatrice Laghezza, Stefano Lazzarin,  
Luciano Pellegrini e Emanuele Zinato

I due testi di Francesco Orlando recuperati sono rispettivamente la trascrizione di una lezione di un corso pisano sul soprannaturale in letteratura e il saggio introduttivo a Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Torino, Boringhieri, 1975. Ringraziamo sentitamente l'erede, Luciano Pellegrini, che ne ha generosamente autorizzato la pubblicazione su «Oblio».

Luciano Pellegrini

## Presentazione

I testi che la rivista mi offre l'occasione di pubblicare sono molto distanti fra loro. Il primo è stato scritto da Orlando nel 1975, come introduzione all'edizione del *Motto di spirito* di Freud presso Boringhieri. Il secondo è la trascrizione di una lezione universitaria sul *Paradise Lost* che Orlando tenne a Pisa il 13 dicembre 2005, nel suo ultimo anno d'insegnamento (2005-2006). Per quanto eterogenei e distanti nel tempo, essi sono tuttavia accomunati dal loro carattere intermedio. Gli ultimi corsi consacrati al tema del soprannaturale in cui Milton trova spazio, sono riconducibili a una fase di rielaborazione del pensiero di Orlando. Quanto al testo del 1975, esso si situava proprio a metà del cosiddetto ciclo freudiano: fra i primi due episodi – *Lettura freudiana di Fedra* (1971) e *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973) – e i due successivi, cioè *Lettura freudiana del "Misanthropo"* (1979) e *Illuminismo e retorica freudiana* (1982). Non solo, il 1975 fu anche l'anno, se la memoria non m'inganna, in cui Orlando incontrava il pensiero di Ignacio Matte Blanco, che sarebbe stato tanto presente nelle sue riflessioni a venire.

L'introduzione al *Motto di spirito* che ripubblichiamo è dunque un testo bifronte, perché è un bilancio, che guarda all'appena compiuto, ed è al contempo foriero d'altro, perché già aperto agli sviluppi delle proposte teoriche avanzate nella prima metà del ciclo. Sbaglia infatti chi si aspetti dall'introduzione di Orlando una presentazione dei contenuti del libro di Freud, o una discussione sulle teorie del riso e della comicità. Egli tiene soprattutto a situare il libro sul *Motto* nell'opera intera di Freud, e in particolare rispetto a una concezione della psicoanalisi quale forma di semiologia. Ripercorre poi la storia della fortuna di quella corrente minoritaria che ha riconosciuto tutta «l'importanza senza pari» del libretto del 1905.

Ma così facendo, Orlando presenta e situa se stesso. È anche per questo che il testo può essere ripubblicato autonomamente, come un testo significativo per capire la genesi e gli sviluppi del suo pensiero. Mi limito qui a osservare come il *Motto di spirito* non abbia costituito un punto di partenza delle riflessioni di Orlando, ma piuttosto una conferma, una base e uno strumento per approfondire le prime intuizioni, e per elaborare in seguito il sistema della sua proposta di teoria letteraria. Prima del *Motto* veniva infatti *l'Interpretazione dei sogni*, ma anche Lacan, Charles Mauron, Marie Bonaparte ecc., da cui Orlando si allontanò via via per esplorare e trasformare in sistema l'intuizione che pochi prima di lui avevano avuto, come Lev Vygotskij, che Orlando cita: «la trascuranza di un'analisi della forma è un difetto che si può dire comune a tutte le indagini psicoanalitiche; e noi conosciamo soltanto un lavoro che, sotto questo rapporto, si avvicini alla perfezione: è il saggio di Freud sul *Motto di spirito*... un modello classico di qualsiasi ricerca analitica».

Il libro sul *Motto* risponde alla volontà di Orlando di privilegiare il «momento costitutivo della forma» e di metterlo in relazione coi contenuti, affrancando al contempo questi ultimi dall'inconscio e dalle interpretazioni simboliche della psicoanalisi. È così che nelle pagine che seguono, egli situa se stesso anche nel contesto della metà degli anni Settanta. Sottolinea a che punto la psicoanalisi, in quanto scienza di linguaggi, sia imparentata alla retorica, e quanto sia decisiva se si vuole riconcepire il millenario armamentario delle figure. Orlando promuove una nuova critica letteraria in cui la psicoanalisi aiuti a reinterpretare il nesso tra forma e contenuto. In questo, cerca una sua posizione intermedia e autonoma, che l'avrebbe portato nei decenni successivi a un certo isolamento: proprio mentre prendeva parte al programma di rinnovamento scienziato degli studi letterari, intendendo immettere nuova corrente, fatta di significati trasgressivi, nella retorica, egli già rifuggiva, proprio a metà degli anni Settanta, la variante estrema, poi destinata a una lunga fortuna, del formalismo autoreferenziale.

La lezione su *Paradise Lost* di Milton nella versione che presentiamo risale al 2005. Essa fa parte di un corso universitario sugli statuti letterari del soprannaturale che in quegli anni Francesco Orlando ha

riproposto più volte. Questa esperienza didattica, secondo un costume collaudato, offriva agli studenti i risultati di un'avanzata ricerca in corso, destinata a un esito editoriale ed ha dato luogo al volume postumo del 2017, *Il soprannaturale letterario*, frutto di una revisione di appunti e registrazioni delle lezioni. Questo volume inedito si fonda sull'analisi di un campionario di esempi letterari che per ragioni editoriali ha escluso, ahimè, alcune letture testuali, meno necessarie alla riflessione teorica o meno frequenti nel ricorrere del corso universitario. Alcune meritano tuttavia attenzione e diffusione. Con questo spirito pubblichiamo questo testo inedito, tanto prossimo al parlato di una lezione, anche per rendere un'idea dell'Orlando didatta alle prese con un grande classico. Ma lo facciamo altrettanto per ragioni filologiche, per rispondere così a curiosità espresse da alcuni lettori del *Soprannaturale letterario* a proposito della genesi del nuovo libro, curiosità su come si sia arrivati dalla trascrizione delle lezioni al saggio.

Francesco Orlando

Una lezione sul soprannaturale in *Paradise Lost* di John Milton

a cura di

Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli

Passiamo ad un testo esemplificativo della categoria ‘soprannaturale di tradizione con figurazione di problemi’: *Paradise Lost* (*Paradiso perduto*) di John Milton, del 1667. L’autore partecipò alla repubblica di Cromwell e fu coinvolto a livelli abbastanza alti e in prima persona in fatti storici di estrema importanza e gravità, tanto che molte volte sono stati tracciati dei rapporti tra l’opera di cui ci occupiamo e le circostanze biografiche. Non ci addentreremo minimamente in questo labirinto, ma faremo una prima osservazione, di natura letteraria: questo austero personaggio protestante e politicizzato è anche – per eccellenza – un poeta tardo rinascimentale, imbevuto non soltanto di Bibbia (come si addice a un poeta protestante), ma anche di cultura classica, greca e latina, e italiana. Una seconda osservazione che vale la pena riferire, a cavallo tra l’uomo e l’opera, tra il biografico e il testuale, è quella di Thomas Stearns Eliot, grande poeta e critico del Novecento, che in un articolo contenuto nella raccolta *On Poetry and Poets* del 1936, crede di poter stabilire un rapporto tra la più celebre delle disgrazie della vecchiaia di Milton, la sua completa cecità, e l’uso poetico della parola. Eliot mette in grande evidenza l’opposizione tra l’uditivo e il visuale, nel senso che Milton non vedente avrebbe creato un mondo dove le visioni sono in qualche modo secondarie rispetto ai suoni. Può darsi che ci sia anche del vero, ma avremo modo di smentirlo, perché è proprio su alcune straordinarie visioni e immagini della poesia del *Paradise Lost* che attireremo l’attenzione.

Il poema inizia, secondo il precetto classico dell’*Ars poetica* di Orazio («Semper ad eventum festinat et in medias res», v. 148), appunto *in medias res*, a metà di fatti già in corso: la fine della battaglia celeste tra gli angeli rimasti fedeli a Dio e gli angeli ribelli comandati da Satana, che perdono la battaglia e vengono precipitati dall’alto. È proprio su questo straordinario precipitare che il poema si apre, in un luogo che, come poi apprenderemo, preesisteva da sempre e che quindi in un certo senso è un luogo eterno tanto quanto Dio che l’ha preparato. Tutto ciò è anteriore alla creazione del mondo e dell’uomo: siamo in una sorta di pre-preistoria, con riferimento alla storia così come narrata nella Bibbia. Il verbo *precipitare* è usato in senso non intransitivo ma transitivo: Dio ‘precipita’ gli angeli ribelli in un certo luogo, per punirli e localizzarli in eterno. L’importanza del luogo e l’originalissima localizzazione assumono immediatamente un valore tematico, e si può dire che esse materializzano, nel senso più letterale possibile – poiché rendono materiale, immaginariamente visibile –, un luogo che al tempo stesso è morale ancor prima che materiale, o lo è almeno insieme, morale e

materiale, poiché da esso è resa concreta un'opposizione morale e spirituale tra bene e male. Già nella tradizione antica, in Omero e Virgilio, l'Aldilà era un luogo di tormenti e punizioni, così come lo sarà nella tradizione cristiana medievale, ma qui la novità maggiore si lega al fatto che il racconto comincia prima che sia creato il mondo terreno e umano. La prima citazione sarà breve e di pochi versi (*Book I*, vv. 252-55):

[...] one who brings  
A mind not to be changed by place or time.  
The mind is its own place, and in itself  
Can make a heav'n of hell, a hell of heav'n.<sup>1</sup>

Si dice che il nuovo possessore del luogo dove gli angeli ribelli sono stati scagliati è qualcuno che possiede una mente tale da non poter essere cambiata dal luogo o dal tempo. Ora, perché cominciare con questa citazione apparentemente poco congruente con il nostro tema del soprannaturale? Perché essa preannuncia il tema centrale, il filo rosso di questa nostra analisi. Milton, nel suo testo, compie un'operazione che gli è riuscita non senza contrasti: egli aveva ereditato le immagini dell'Aldilà da varie tradizioni, greco-latina come giudaico-cristiana, e naturalmente da Dante. Quel che colpisce è che non si è risoluto a optare fino in fondo tra quel che gli offriva un così grande materiale, e soprattutto non ha optato per una visione concreta e tangibile che hanno tutti i suddetti Inferni. Per quanto siano forti le differenze, in tutti i casi precedenti ci muoviamo all'interno di un cosmo antico o medievale o rinascimentale – ad esempio quello della *Gerusalemme Liberata* di Tasso – in cui la materialità dei luoghi metafisici in qualche misura sottolinea la loro omogeneità col mondo dei vivi, quello dell'esperienza quotidiana dei lettori per i quali il poeta scrive. Cronologicamente Milton è molto vicino a Tasso: il primo è nato nel 1609 e il secondo nel 1544. Cosa succede allora in questo periodo che fa sì che i loro Inferni siano diversi? Qualcosa d'importantissimo a livello culturale, sia dal punto di vista extra-letterario che letterario, e che ebbe ricadute capitali: la *rivoluzione astronomica*, tra i cui protagonisti c'era anche Galilei, cui Milton allude in modo inequivocabile, con una perifrasi che riguarda il telescopio, nel *Book I*. Tali scoperte astronomiche avrebbero dovuto aumentare la conoscenza concreta che si aveva del cosmo, poiché grazie ad esse gli uomini avrebbero esteso, almeno in teoria, la materialità anche alle stelle più lontane. In effetti le conseguenze furono principalmente due, ovvero l'allargamento dell'infinito e il conseguente approfondimento di conoscenza dell'infinito, dovuto appunto alla scoperta del telescopio. Certamente è stato anche così, ma pensando a Milton notiamo un paradosso: i due movimenti, da un lato l'avvicinamento materiale e visivo del cosmo, ad opera di Galilei e del telescopio, e dall'altro lato una religiosità austera e un po' astratta che gli derivava dal severo protestantesimo, avrebbero dovuto costituire modi di

---

<sup>1</sup> «[...] colui che possiede / una mente che non può essere cambiata da un luogo o dal tempo. / La mente è il suo proprio luogo, e in se stessa / può fare un cielo dell'inferno, un inferno del cielo» [Francesco Orlando traduceva direttamente in aula i passi citati, abbiamo conservato le sue traduzioni].

pensare assolutamente divergenti, mentre in realtà vengono a convergere. Questo perché c'è un senso delle distanze stellari, dei misteri dello spazio di cui è difficile dire se venga soltanto, come può sembrare in superficie, dal *côté* astronomia moderna – avvicinamento materiale e visivo del cosmo – o se invece venga dal fatto che la spiritualità religiosa di Milton, nuova e molto più astratta di quella cattolica di Dante o di Tasso (e a maggior ragione di quella pagana), non può concepire in ultima analisi un Aldilà troppo materiale.

Fra i due estremi, dunque, della materialità da un lato – di cui l'esempio supremo è forse Dante – e del non concepire veramente e propriamente un luogo materiale dall'altro, ma solo una sorta di situazione puramente morale, il compromesso costituisce al tempo stesso la grandezza e l'originalità di tutto il poema di Milton, e in particolar modo dei primi due *Books*. Abbiamo iniziato a citare i suddetti versi perché leggendoli sembrerebbe che per un attimo venga fatta piazza pulita di tutte le determinazioni materiali e visibili. Proseguiamo con versi molto anteriori, posti all'inizio del *Book I* (vv. 44-49):

[...] Him the Almighty Power  
Hurled headlong flaming from th'ethereal sky  
With hideous ruine and combustion down  
To bottomless perdition, there to dwell  
In adamant chains and penal fire,  
Who durst defy th' Omnipotent to Arms.<sup>2</sup>

Questa terribile caduta dal cielo all'inferno, da un'estremità all'altra del cosmo, rappresentata da Milton, è lo straordinario inizio *in medias res* di cui parlavo. In tutto il *Book I* è poi tematica la contrapposizione dei due luoghi. Leggiamo per esempio al v. 75, in cui tra l'altro troviamo l'eco di un passo dell'*Eneide*<sup>3</sup>: «O how unlike the place from whence they fell!» («Oh quanto è dissimile dal luogo da cui caddero!»). Poi ai vv. 91-92 Satana si rivolge così a Beelzebub, che è un altro diavolo: «In equal ruin: into what pit thou seest / From what highth fall'n, so much the stronger proved» («In egual rovina: in quale abisso tu lo vedi / da quale altezza siamo caduti, e quanto lui più forte si è dimostrato»). Abbiamo una doppia esclamazione. È bellissimo anche il v. 135, in cui Beelzebub dice: «That with sad overthrow and foul defeat» («Questo con triste rovescio e infame disfatta»). Poi sempre in *Book I*, vv. 242-45:

“Is this the region, this the soil, the clime”  
Said then the lost Archangel, “this the seat  
That we must change for heav'n, this mournful gloom  
For that celestial light?”<sup>4</sup>

<sup>2</sup> «Lui, la Potenza onnipotente [quella di Dio] / scagliò a capofitto fiammeggiante giù dal cielo etereo / con atroce rovina e combustione / a perdizione senza fondo, a dimorare là / in catene adamantine e fuoco penale [espiatorio, penitenziale], / colui che aveva osato sfidare alle armi l'Onnipotente».

<sup>3</sup> Liber II, v. 274: *Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo*.

<sup>4</sup> «“Questa la regione, questo è il suolo, questo è il clima,” / disse allora l'Arcangelo perduto, “questa è la sede / che noi dobbiamo scambiare contro il cielo, questa luttuosa foschia / per quella luce celestiale?”»

I passi sono citati secondo un ordine tematico-paradigmatico, che sconvolge la successione sintagmatica dei versi. Richiamiamo il v. 282: «No wonder, fall'n such a pernicious highth» («Nessuna meraviglia, cadere così da una fatale altezza!»). Al v. 625 invece leggiamo: «As this place testifies, and this change» («Come testimonia questo posto, e questo mutamento»). La prima visione che Satana ha del luogo è immediatamente consecutiva alla visione che noi abbiamo di lui. Ecco un esempio che ci costringe all'analisi paradigmatica, perché bisogna soffermarci su due punti diversi: 1. la visione che abbiamo noi lettori di Satana; 2. la visione del luogo (che abbiamo sempre noi lettori), ma con gli occhi di Satana. Nel *Book I*, vv. 59-74, leggiamo:

At once as far as Angels ken he views  
 The dismal situation waste and wild  
 A dungeon horrible, on all sides round  
 As one great furnace flamed, yet from those flames  
 No light, but rather darkness visible  
 Served only to discover sights of woe,  
 Regions of sorrow, doleful shades, where peace  
 And rest can never dwell, hope never comes  
 That comes to all; but torture without end  
 Still urges, and a fiery deluge, fed  
 With ever-burning sulphur unconsumed:  
 Such place Eternal Justice had prepared  
 For those rebellious, here their prison ordained  
 In utter darkness, and their portion set  
 As far removed from God and light of heav'n  
 As from the centre thrice to th' utmost pole.<sup>5</sup>

Segue il verso che abbiamo citato al principio. C'è un'interessante osservazione che Lampedusa ha fatto su Milton, ma non è riportata nel Meridiano Mondadori che raccoglie le sue opere, perché probabilmente fu fatta a voce direttamente a me nel 1953. Si tratta di un breve ma folgorante paragone con Dante: Lampedusa diceva di immaginarsi che Milton, nei primi due *Books*, «giocasse con le tenebre come nel *Paradiso* Dante gioca con la luce». In effetti Milton fa con la tenebra infernale qualcosa che Dante fa con la luce del Paradiso. Eliot contrasta questa immagine laddove osserva che ciò che viene detto in questi versi è difficile da immaginare, e non potrebbe essere altrimenti perché Milton cerca di dare forma a una scena metafisica infernale da situare prima che il mondo fosse creato, e dunque per definizione difficile da rappresentare.

Finita la caduta, comunque, tutti gli angeli ribelli sono approdati al fondo dell'universo e l'azione va avanti. Satana è il capo dei diavoli ma, come abbiamo

---

<sup>5</sup> «Tutto d'un colpo, così lontano quanto può arrivare la vista degli angeli, osserva / la tetra situazione deserta e spaventosa / un carcere orribile da tutti i lati intorno, / come da una grande fornace infiammato, tuttavia da quelle fiamme / non luce, ma piuttosto oscurità visibile / serviva soltanto a scoprire visioni di lamento, / regioni di dolore, ombre dolenti, dove pace / e riposo non possono mai dimorare, la speranza sempre viene / non viene mai; ma tortura senza fine / sempre urge, e un feroce diluvio, nutrito / da zolfo sempre bruciante e non consumato: / un tale luogo la Giustizia eterna aveva preparato / per quei ribelli, qui [aveva] ordinato la loro prigione / in estrema oscurità, e situato la loro porzione [parte d'universo che devono abitare] / così lontano da Dio e dalla luce del cielo / come tre volte dal centro [dell'universo] al polo superiore».



visto, ha un suo braccio destro: Beelzebub, al quale indica un luogo nel luogo.  
Leggiamo *Book I*, vv. 180-83:

Seest thou yon dreary plain forlorn, and wild,  
The seat of desolation, void of light,  
Save what the glimmering of these livid flames  
Casts pale and dreadful? Thither let us tend [...].<sup>6</sup>

L'osservazione di Lampedusa sul giocare con le tenebre vale tale e quale anche per quest'ultima citazione. In questo luogo, una specie di collina desolata, come se da lì dovesse ripartire in qualche modo una sorta di ripresa morale, se non addirittura politica e militare, di questi demoni sconfitti, lì Satana indica di andare e tutto il gruppo dei demoni vi approda come ad una vera e propria terra di fuoco (v. 228): «[...] land that ever burned» («terra che eternamente brucia»).

Una volta che sono tutti riuniti c'è il famoso e straordinario saluto, in cui troviamo il solito contrasto con la sede celeste perduta e abbandonata, ma non dimenticata (*Book I*, vv. 249-53), e inoltre un richiamo ai versi già citati. Seguendo il filo dell'analisi, come notiamo, i versi vengono poi a intrecciarsi:

Farewell, happy fields,  
Where joy for ever dwells! Hail, horrors, hail,  
Infernal world, and thou, profoundest hell,  
Receive thy new possessor: one who brings  
A mind not to be changed by place or time.<sup>7</sup>

Con questa prima riorganizzazione delle truppe degli angeli sconfitti si prepara ciò che avrà luogo nel *Book II*, seguendo uno schema classico del genere epico. Ecco dunque un'inventiva che presuppone sempre, per quanto eterogenee tra loro, due grandi novità culturali del primo Seicento: una rivoluzione scientifica a monte di Milton da una parte e, senza volerle assolutamente omogeneizzare in quanto differenti, una rivoluzione politica e poi anche religiosa, almeno a partire dalla nuova religiosità protestante più severa e astratta che consente una visione meno materiale di certi luoghi. Tuttavia dall'altra la tradizione epica si fa valere: Milton è un originale compromesso tra un poeta dottamente imbevuto di cultura classica, e contemporaneamente delle novità che potrebbero allontanarlo di più da essa. Nel *Book II* ha luogo un concilio di demoni, il cui precedente è ovviamente il concilio infernale all'inizio del Canto IV di Tasso. La materia e l'argomento di esso si potrebbe riassumere e riformulare molto antropomorficamente e materialmente, per questi rappresentanti morali del male per eccellenza, nelle parole: «Che cosa dobbiamo fare? E ora che cosa facciamo? Eravamo nel cielo, ci siamo ribellati a Dio, abbiamo combattuto e perso la nostra battaglia e adesso ci

<sup>6</sup> «Vedi tu laggiù quella tetra pianura, desolata e selvaggia, / quella sede di desolazione, vuota di luce, / tranne quel che il bagliore di queste livide fiamme / illumina pallido e spaventoso? Allontaniamoci [...]».

<sup>7</sup> «Addio, campi felici, / dove la gioia per sempre dimora! Salve, orrore, salve, / mondo infernale! E tu, profondissimo inferno / ricevi il tuo nuovo possessore: uno che possiede / una mente che non può essere cambiata dal luogo o dal tempo».

ritroviamo quaggiù riuniti su una collina infuocata e parlare tra noi: che cosa decidiamo di fare?”. Vediamo dunque quali sono i nuovi doveri che sono imposti a Satana «in the heart of hell [...] in the gloomy deep» (*Book I*, vv. 151-52, «nel cuore dell’inferno [...] nel lugubre abisso»). Il concilio è dialetticamente movimentato, e vi si confrontano due posizioni senza che si possa dire che una è migliore e l’altra peggiore: una più rassegnata che vorrebbe decidere se e come accettare questo terribile luogo e restarvi per sempre confinati; l’altra è simmetricamente opposta e propugna la ribellione e la necessità di evadere da quei luoghi.

La scena del concilio è molto lunga e bellissima. Apre Satana il quale in sostanza ribadisce quello che è il suo peccato capitale: l’orgoglio (*Book II*, vv. 14-17):

From this descent  
Celestial Virtues rising will appear  
More glorious and more dread than from no fall,  
And trust themselves to fear no second fate.<sup>8</sup>

I nomi dei diavoli sono per lo più di provenienza biblica; il primo a parlare è Moloch, il quale è favorevole all’azione dei ribelli e dice (*Book II*, vv. 57-58): «and for their dwelling-place / Accept this dark opprobrious den of shame» («e per loro abitazione / accettare questa scura e obbrobriosa tana di vergogna»). Mentre ai vv. 85-87:

[...] what can be worse  
Than to dwell here, driv’n out from bliss, condemned  
In this abhorred deep to utter woe [...].<sup>9</sup>

Dopo Moloch è il turno di Belial, che invece è rassegnato e parla in modo intimidatorio per predicare il suo scopo, dicendo che ci sono legioni di angeli fedeli al Signore (vv. 131-34) pronte a reprimere la ribellione:

[...] oft on the bordering deep  
Encamp their legions, or with óbscure wing  
Scout far and wide into the realm of Night,  
Scorning surprise.<sup>10</sup>

Ne consegue che non potrebbero mai evadere; è per questo che prospetta qualcosa di più spirituale (vv. 146-51):

Sad cure! for who would lose,  
Though full of pain, this intellectual being,  
Those thoughts that wander through eternity,

<sup>8</sup> «[...] Da questa discesa / gli Spiriti Celesti risorgendo appariranno / più gloriosi e più tremendi di quanto non lo fossero prima di cadere, / e sicuri che non avranno da temere una seconda volta lo stesso destino».

<sup>9</sup> «[...] cosa potrebbe essere peggiore / che dimorare qui, tenuti fuori dalla felicità, condannati / in questo aborrito abisso a un dolore assoluto».

<sup>10</sup> «[...] spesso all’orlo dell’abisso / si accampano le loro legioni, o con ali oscure / pattugliano in lungo e in largo il regno della Notte, / sventando ogni sorpresa».

To perish rather, swallowed up and lost  
 In the wide womb of uncreated Night,  
 Devoid of sense and motion?<sup>11</sup>

Sono angeli ancora antropomorfizzati, vivi, individuati e pensanti, che temono il proprio annientamento e sperimentano l'angoscia di poter diventare quasi soltanto un pezzo della materia: temono che il loro essere intellettuale, la loro mente, possa essere annientato nell'ampio grembo della notte increata. Ai vv. 170-86 del *Book II* si fanno altre tremende ipotesi di pene peggiori, tutte strettamente aderenti al luogo, e in nessun altro testo trattato finora abbiamo visto non diremo una localizzazione più forte (che sarebbe davvero difficile da affermare), ma in nessun altro caso abbiamo visto più chiaramente la *localizzazione* essere essa stessa *tema del discorso poetico*. Il tema del concilio infernale del *Book II* verte infatti tutto sulla localizzazione: se gli angeli debbano in altri termini restare nell'inferno o tentare di evaderne.

Su questa posizione di rassegnazione, espressa da Belial, si pronuncia la voce d'autore, che ne sa sempre di più ed è sempre al di sopra di qualunque personaggio o voce di personaggio. Essa non è equivoca nella condanna morale: quello che Belial ha predicato con la sua rassegnazione viene definito «ignoble ease, and peaceful sloth» (v. 227, «ignobile ozio, e pacifica lordura»), il che non può non apparirci interessante: i diavoli che predicano la rassegnazione e l'accettazione del potere divino (anche se certo per motivi loschi) sono più detestabili dei diavoli che vogliono continuare la lotta contro Dio.

Dopodiché parla Mammon, il quale di nuovo predica le ragioni del restare, del rassegnarsi e del non combattere. Prende infine la parola Beelzebub, il secondo nella gerarchia dei diavoli, il cui intervento risulta poi risolutivo (*Book II*, vv. 315-28):

[...] while we dream  
 And know not that the King of heav'n hath doomed  
 This place our dungeon, not our safe retreat  
 Beyond his potent arm, to live exempt  
 From Heav'n's high jurisdiction, in new league  
 Banded against his throne, but to remain  
 In strictest bondage, though thus far removed  
 Under th' inevitable curb, reserved  
 His captive multitude. For he, be sure,  
 In heighth or depth, still first and last will reign  
 Sole king, and of his kingdom lose no part  
 By our revolt, but over hell extend  
 His empire, and with iron scepter rule  
 Us here, as with his golden those in heav'n.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> «Una cura assai triste! Per chi mai vorrebbe perdere, / anche se pieno d'angoscia, questo essere intellettuale, / questi pensieri che vagano attraverso l'eternità, / e piuttosto perire, inghiottito e perduto / nel vasto grembo di una Notte increata, / privato dei senso e del movimento?».

<sup>12</sup> «[...] mentre noi sogniamo / non sappiamo che il Re del cielo ci ha destinato / questo luogo come nostra prigione, non per offrirci un sicuro rifugio / lontano dal suo potente braccio, per vivere esenti / dall'alta giurisdizione del Cielo, in una nuova lega / uniti contro il suo trono, ma per rimanere / nella più rigorosa schiavitù, rimossi così lontano / sotto l'inevitabile controllo che ha riservato / a questa moltitudine prigioniera. Così lui, state certi, / in alto

Il centro della sua argomentazione è che questo terribile luogo, che per inciso continua a essere al centro di tutto, non è «*extempt / From Heav'n's high jurisdiction*». Beelzebub in sostanza vuol dire che restando dove sono, tranquilli e buoni, e adattandosi all'orrore di quelle tenebre in cui sono stati precipitati, essi non saranno certo lasciati in pace da Dio. L'inferno, il luogo dove si trovano, per quanto maledetto e benché «*thus far removed*», è sempre parte del suo regno che si estenderà «*over hell*»: sono quindi lo stesso suoi prigionieri. Parte allora quel progetto che mette propriamente in moto la trama. Vediamo qualche verso in particolare dal *Book II*:

Nor will occasion want, nor shall we need  
 With dangerous expedition to invade  
 Heav'n, [...]  
 What if we find  
 Some easier enterprise? There is a place  
 [...], another world, the happy seat  
 Of new race called man, about this time  
 To be created like to us, though less  
 In power and excellence, but favored more  
 Of him who rules above; [...]  
 Thither let us bend our thoughts, to learn  
 What creatures there inhabit, [...]  
 And where their weakness, how attempted best,  
 By force or subtlety.  
 [...] or possess  
 All as our own, and drive as we were driven,  
 The puny habitants; or if not drive,  
 Seduce them to our party, that their God  
 May prove their foe, and with repenting hand  
 Abolish his own works. This would surpass  
 Common revenge [...].<sup>13</sup>

Secondo Beelzebub è meglio cambiare il fronte della guerra, rivolgersi verso la Terra, un nuovo mondo, il nostro mondo, che non era ancora stata creata ma stava per esserlo. La proposta di Beelzebub è quella di andare a tentare qualcuno in quel mondo che è «*The utmost border of his Kingdom*» («il bordo estremo del suo [di Dio] regno»). Satana si dichiara favorevole a questo progetto (*Book II* vv. 390-406):

---

o nell'abisso, così ancora come primo e ultimo regnerà, / unico Re, e il suo regno non ha perso alcuna parte / dalla nostra rivolta, ma sull'inferno estenderà / il suo impero, e con uno scettro d'acciaio ci governa / qui, così come [governa] con uno d'oro quelli che sono nel cielo».

<sup>13</sup> Vv. 341-43, 344-45, 347-51, 354-55, 357-58, 366-71. «Non mancherà occasione, né avremo bisogno / con pericolose spedizioni di invadere / il Cielo, [...] / Che ne dite se troviamo / qualche impresa più facile? C'è un luogo / [...] un altro mondo, la felice dimora / di una nuova razza chiamata uomo, che in questo tempo / dovrebbe essere creata simile a noi, inferiore / per potere ed eccellenza, ma favorita di più / da colui che governa sopra; [...] / Là dovremmo volgere i nostri pensieri, per apprendere / quali creature vi abitano, [...] / e quale sia la loro debolezza, come tentarli nel modo migliore, / con la forza o con l'inganno. / [...] o conquistarla / come fosse nostra, e scacciarli come siamo stati scacciati, i miseri abitanti; o se non scacciarli, / sedurli dalla nostra parte, così che il loro Dio / possa provare la loro colpa, e con mano pentita / abolire le sue stesse opere. Questo sorpasserebbe / la comune vendetta [...]».

“Well have ye judged, well ended long debate,  
 Synod of gods, and like to what ye are,  
 Great things resolved; which from the lowest deep  
 Will once more lift us up, in spite of fate,  
 Nearer our ancient seat; perhaps in view  
 Of those bright confines, whence with neighboring arms  
 And opportune excursion we may chance  
 Re-enter heav’n; or else in some mild zone  
 Dwell not unvisited of heav’n’s fair light  
 Secure, and at the bright’ning orient beam  
 Purge off this gloom; the soft delicious air  
 To heal the scar of these corrosive fires  
 Shall breathe her balm. But first whom shall we send  
 In search of this new world, whom shall we find  
 Sufficient? Who shall tempt with wand’ring feet  
 The dark unbottomed infinite abyss  
 And through the palpable obscure find out  
 His uncouth way [...]”<sup>14</sup>

Ovviamente poi questo qualcuno sarà lui, l’arcidiavolo, il solo che possa realizzare questo progetto. Attenzione però, perché non soltanto per ragioni morali e cronologiche un’intenzione così terribile come quella di corrompere, pervertire e far cadere nel peccato questa nuova stirpe appena creata senza peccato da Dio può spettare solo a lui. Quelli che sarebbero problemi esclusivamente teologici e morali non sono i soli motivi ad imporre tale scelta, ma ci sono anche motivi che effettivamente presuppongono un ripensamento del mondo in termini astronomici nuovi, una capacità di fantasticare questo sterminato spazio come mosso e agitato. Il problema è che dal luogo profondo dove si trovano tutti, per arrivare al bordo di quel nuovo mondo e infine all’Eden dove stanno Adamo ed Eva, che dovranno essere tentati e fatti cadere nella tentazione, bisogna attraversare il vuoto, che mette paura a tutti. Esattamente come nel passo della *Gerusalemme liberata* o dell’*Eneide*, anche in un poema sacro l’impresa eroica può essere effettuata solo dal più coraggioso e bravo di tutti, è allo stesso modo che si decide che solo Satana può fare questo viaggio ultraterreno dal profondo dell’inferno fino alla Terra, perché solo lui può avere il coraggio di sfidare questa terribile cosa che è il vuoto spaziale.

Abbiamo visto che ciò che è interessante è la proposta di questo nuovo spazio. Proseguiamo con una ovvia considerazione in negativo: uno spazio così non può mantenere quella pur fantastica verosimiglianza che ha in tutti i poeti anteriori che hanno descritto degli Inferni, ma per eccellenza in Dante, colui che di gran lunga ha dato concretezza dettagliata e materiale all’altro mondo, facendone in qualche

<sup>14</sup> «“Bene avete giudicato, bene avete concluso questo lungo dibattito, / sinodo degli dei, e al pari di quello che siete, / avete deciso grandi cose; che dall’abisso più profondo / ancora una volta ci spingeranno in alto, a dispetto del fato, / più vicini al nostro antico seggio; forse in vista / di quei luminosi confini, dai quali ravvicinati eserciti / e opportune sortite potremo tentare / di rientrare in cielo; o altrimenti in qualche mite zona / abitare non privati del tutto della bella luce del cielo / sicuri, e al risplendente raggio dell’oriente / ripulirci di questa tristezza; e la tenera e deliziosa aria / possa spirare il suo balsamo [per mitigare le cicatrici di questi fuochi corrosivi]. Ma prima chi dovremo mandare / in cerca di questo nuovo mondo, chi potremo trovare / sufficientemente all’altezza? Chi potrebbe tentare col vagante piede / l’oscuro, senza fondo e infinito abisso / e attraverso la palpabile oscurità trovare / il suo difficile varco [...]”».

modo uno specchio del nostro, con continui ponti comparativi. Questa possibilità di concretezza, che era per eccellenza in Dante e già meno in Tasso, qui viene completamente e del tutto meno. Se riflettiamo poi, ciò che si trova in questo mondo non è guardato da occhi umani, sarebbe ancora più assurdo che sia confrontato a cose umane. Non sempre però Milton è all'altezza di questa sfida. Facciamo degli esempi:

– *Book I*, vv. 692-798: Mammon fa edificare il Pandaemonium (il luogo di tutti i demoni, parola che non c'era prima di Milton) dopo aver fatto estrarre l'oro dalle viscere di una collina vulcanica (vv. 670-92): lì si pongono le premesse per il concilio di cui abbiamo già accennato. Abbiamo una descrizione di edificio sontuoso, grandioso e imponente sul modello umano, che però con lo spazio tra astronomico e metafisico non si accorda molto.

– Allo stesso modo alcuni passi che riguardano la sede celeste possono avere il medesimo difetto: abbiamo un paradiso che, invece di essere potentemente astratto com'è per lo più l'inferno, è un po' troppo bel palazzo nel senso umano del termine.

– *Book I*: un discorso analogo ma più specifico richiederebbe il sincretismo di mitologie varie nell'evocazione dei demoni maggiori, che possono avere nomi biblico-orientali (vv. 381-506) e poi magari invece nomi greci (vv. 507-81).

– *Book I*, vv. 576-87: c'è una figura del rincaro (più terribile di...) in cui può venire mescolata materia guerresca greca, arturiana e carolingia (materia di Francia e di Bretagna).

Questa è una direzione e una galleria di passi scelti. In compenso, nella direzione opposta, che è di gran lunga poeticamente la più viva, originale e nuova, lo spazio metafisico può benissimo sposarsi col nuovo spazio scientifico ben al di là di quel passo esplicito cui abbiamo accennato (*Book I*, vv. 286-92). Citiamo un testo autorevole, la *Storia della letteratura inglese* di Mario Praz, che resta ancora una meraviglia dopo tanti anni, il quale parla di «senso di vastità, di smisurate distanze [...] cataclismatici rivolgimenti interstellari, un senso che solo poteva essere dato dall'età del telescopio».<sup>15</sup>

La novità del mondo che è stato appena creato, sul quale si concentra il concilio infernale, rappresenta un altro spazio alternativo, per cui gli spazi diventano plurimi: c'è quello riservato ai demoni, c'è il vuoto, c'è il mondo terrestre, poi c'è il paradiso. Questo spazio alternativo, il vuoto tra la Terra e l'inferno, non è meno terrificante di quello punitivo: lo è diversamente perché in quello punitivo la minaccia è appunto una punizione, mentre nello spazio alternativo del vuoto la minaccia è l'annientamento, ovvero una punizione di particolare natura che consiste nel far cessare di esistere colui che viene punito.

Alla fine del concilio prende quindi la parola Satana rispondendo a Beelzebub, e risolvendosi definitivamente al tentativo. Si propone di andare in prima persona, affermando che non potrà farlo che lui (*Book II*, vv. 438-44), in considerazione della spaventosità dell'impresa:

<sup>15</sup> M. Praz, *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 278.

These passed, if any pass, the void profound  
 Of unessential Night receives him next  
 Wide gaping, and with utter loss of being  
 Threatens him, plunged in that abortive gulf.  
 If thence he scape into whatever world,  
 Or unknown region, what remains him less  
 Than unknown dangers, and as hard escape?<sup>16</sup>

La minaccia dunque è l'annientamento. Quando verso la fine del *Book II*, dopo che la decisione è stata presa, Satana si avvia per questa sua impresa moralmente negativa e spaziale, si potrebbe pensare che lì la leggera oscillazione tra dati antropomorfici e dati invece metafisici cessi, ma non è così. Ci sono punti in cui prevale decisamente il metafisico inventivo, mentre in altri prevale la tradizione epica con i suoi mostri, le sue allegorie ed è inevitabile che esse possano apparire un po' più convenzionali, dove alle spalle dell'allegoria si apre questo spazio tra astronomico e metafisico. C'è in pratica in Milton un'*eredità mitologico-allegorica* che qualche volta può dare un senso di regressione. Ai vv. 571-73 del *Book II* troviamo una preparazione simile a quella che si effettuerebbe nel caso dell'esplorazione di terre reali:

On bold adventure to discover wide  
 That dismal world, if any clime perhaps  
 Might yield them easier habitation [...].<sup>17</sup>

Segue la presentazione dei cinque fiumi infernali (*Book II*, vv. 576-86):

Into the burning lake their baleful streams:  
 Abhorred Styx, the flood of deadly hate;  
 Sad Acheron of sorrow, black and deep;  
 Cocytus, named of lamentation loud  
 Heard on the rueful stream; fierce Phlegethon,  
 Whose waves of torrent fire inflame with rage.  
 Far off from these a slow and silent stream,  
 Lethe, the River of oblivion, rolls  
 Her wat'ry labyrinth, whereof who drinks  
 Forthwith his former state and being forgets,  
 Forgets both joy and grief, pleasure and pain.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> «Oltrepassate queste, se qualcuno può passarle, il vuoto profondo / di una Notte inessenziale lo riceve, / a fauci spalancate di un'estrema perdita di essere / lo minaccia, precipitandolo in quell'abortivo golfo. / Se quindi potesse fuggire in un qualsiasi mondo, / o regione sconosciuta, che cosa gli resterebbe se non / ignoti pericoli, e altrettante difficili fughe?».

<sup>17</sup> «Si gettano in audace avventura a perlustrare quel mondo malinconico, se mai vi fosse un clima disposto a concedere una dimora più adatta» [qui manca la traduzione di Orlando. Integriamo con quella di Roberto Sanesi, Milano, Mondadori, 2015. Nota dei curatori].

<sup>18</sup> «Nel lago che brucia i loro flussi maligni: / l'orribile Stige, il fiume del mortale odio; / il triste Acheronte del dolore, scuro e profondo; / il Cocito, chiamato così per il sonoro lamento / che si ode lungo il triste corso; il feroce Flegeton, / le cui onde da un torrente di fuoco s'infioccano con rabbia. / Lontano da questi un lento e silenzioso corso, / il Lete, il fiume della dimenticanza, ondeggia / il suo labirinto d'acqua, che chiunque beva / immediatamente il suo stato ed essere dimentica, / dimentica sia gioia che dolore, piacere e pena».

Si continua poi con i bellissimi vv. 587-88: «a frozen continent / Lies dark and wild», («un continente ghiacciato / si estende oscuro e selvaggio»), che descrivono un'antica terra di pena, come i vv. 610-28 del *Book II*, in cui ritroviamo l'alternanza della visione tradizionale e di quella metafisica. È una citazione irrinunciabile per la sua bellezza e come sempre, quando parliamo di bellezza, non indissociabile dal significato, poiché l'effetto di bellezza è in definitiva un effetto di potenziamento di significato. Ecco il passo:

But fate withstands, and to oppose th' attempt  
 Medusa with Gorgonian terror guards  
 The ford, and of itself the water flies  
 All taste of living wight, as once it fled  
 The lip of Tantalus. Thus roving on  
 In confused march forlorn, th' advent'rous bands,  
 With shudd'ring horror pale, and eyes aghast,  
 Viewed first their lamentable lot, and found  
 No rest. Through many a dark and dreary vale  
 They passed, and many a region dolorous,  
 O'er many a frozen, many a fiery Alp,  
 Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and shaded of death,  
 A Universe of death, which God by curse  
 Created evil, for evil only good,  
 Where all life dies, death lives, and Nature breeds,  
 Perverse, all monstrous, all prodigious things,  
 Abominable, inutterable, and worse  
 Than fables yet have feigned, or fear conceived,  
 Gorgons and Hydras, and Chimeras dire.<sup>19</sup>

Siamo davanti alla massima *identificazione della dimensione etica con quella spaziale*: «A universe of death, which God by curse / Created evil, for evil only good». Ai vv. 643-79 sono descritte, dal punto di vista di Satana in volo, le porte dell'Inferno, custodite da due mostri: il secondo (vv. 666-70) è più metafisico; ai vv. 662-6 incontriamo delle streghe. Ora, tutte queste creature stanno bene in Virgilio, in Dante o nell'eco tardiva che si trova in Tasso, ma di fronte alla potenza morale e metafisica dei versi precedenti, che poi queste cose abominevoli e inesprimibili rechino dei nomi tradizionali, e un po' convenzionali, di mostri mitologici ci pare un esempio di questa leggera disomogeneità che abbiamo segnalato.

Comunque resta vero che in Milton è fondamentalmente la *traduzione del morale nello spaziale* a dare luogo allo spunto più moderno. Essa viene ad insinuare qualcosa di arbitrario nell'opposizione *vittoria* contro *sconfitta*. Gli spazi in cui gli

<sup>19</sup> «Ma il destino lo nega, e per opporsi al tentativo / Medusa col terrore della Gorgone controlla / il guado, e per se stessa l'acqua disdegna / il tocco di tutte le creature, come una volta fuggiva / le labbra di Tantalò. Così aggirandosi / in una confusa marcia disperata, le avventurose bande, / pallide con tremante orrore, e occhi stravolti, / scorsero per prima la loro lamentevole sorte, e trovarono / nessuna pace. Attraverso molte oscure e spaventose valli / essi passarono, e per molte regioni di dolore, / attraverso molte ghiacciate, feroci Alpi, / rocce, caverne, laghi, paludi, acquitrini, spelonche, e ombre di morte, / un universo di morte, che Dio per maledizione / creò male, per il male soltanto buono, / dove ogni vita muore, la morte vive, e Natura perversa genera, / cose tutte mostruose, tutte prodigiose, / abominevoli, inesprimibili, e peggiori / di quelle che le favole abbiano mai finto, o la paura concepito, / Gorgoni e Idre, e Chimere spaventose».



angeli caduti si trovano sono così desolati e terrificanti che inevitabilmente scatta una qualche identificazione con coloro che coraggiosamente vi si adattano, e soprattutto con chi sa affrontare il terrificante “spazio di mezzo” tra inferno e terra, con le sue terribili minacce di annientamento. Ricordiamolo: l’azione comincia *in medias res*, con la caduta degli angeli ribelli, dopo la battaglia vinta da Dio e gli angeli buoni. Evidentemente per una mentalità cristiana questa vittoria e questa sconfitta non possono avere niente di arbitrario: Dio ha tra i suoi attributi quello di essere onnipotente, e implicitamente di essere impeccabile, quindi non può che vincere perché ne ha tutto il diritto e insieme tutta la potenza. I demoni peccatori e ribelli non possono allora che perdere, perché non possono avere una potenza anche lontanamente comparabile a quella di Dio, per cui nulla dovrebbe esserci di arbitrario nell’opposizione vittoria *versus* sconfitta. È poi quest’ultima a determinare il luogo che, come abbiamo visto, è quello del male ed era previsto da sempre da Dio (quando gli angeli cadono il luogo c’è già). È questo l’inizio *in medias res*, non è che Dio crei quel luogo da un momento all’altro perché ne è sorta la necessità dopo la ribellione e la sconfitta degli angeli ribelli: il luogo c’era da prima e da sempre.

Più di un passo insinua però che forse poteva anche andare altrimenti, che forse le legioni angeliche di Dio potevano perdere, e quelle sataniche di Lucifero invece vincere. Non bisogna pensare però a un Milton eretico: il limite maggiore della forza di questa insinuazione è che essa sia in bocca a Satana o ai suoi accoliti. Lo dicono loro e non certo un personaggio disinteressato, quindi probabilmente per la coscienza di buon cristiano di Milton, che doveva essere anche molto esigente, non c’era assolutamente nulla di eterodosso. D’altra parte, benché sia Satana, il cattivo, a dire che poteva andare altrimenti, resta però che qualcuno lo ha detto in ogni caso: sarebbe sicuramente più ortodosso che nessuno lo dicesse.

La nostra analisi di Milton è utile in parte anche per la sua dimensione storico-letteraria, per mettere in evidenza quello che è successo nella letteratura europea un po’ di tempo dopo la Riforma protestante. Il protestante Milton, con tutte le caratteristiche chiarite finora, si inventa forse questo Satana moderno? No, c’è un precedente, breve ma significativo, in Tasso: «Diede che che si fosse a lui vittoria: / rimase a noi d’invitto ardir la gloria»<sup>20</sup>. Il soggetto è questo «che che», questo qualche cosa, non si sa che, e Satana stesso non lo può determinare, che dette a Dio la vittoria. Nella stessa scelta di questo «che che» la coscienza cristiana di Tasso trovava a sua volta il proprio conforto: Satana in altre parole non è in grado, ammesso che nella vittoria di Dio ci sia davvero qualcosa di casuale, di determinare quali fossero tali circostanze favorevoli al bene e sfavorevoli al male. Ovviamente il buon cristiano deve pensare che la vittoria del bene è una necessità assoluta, inscritta nell’essenza stessa di Dio, ma Satana insinua il contrario. In Tasso dunque c’era già questo precedente e il collegamento tra i due poeti in questo caso è davvero importante: sta di fatto che queste frasi dei demoni di Milton amplificano enormemente l’espressione di Tasso che pare quasi detta *en passant*,

<sup>20</sup> *Gerusalemme liberata*, Canto IV, ott. 15, vv. 119-20; anche ott. 9; molto bello anche il commento di S. Zatti in *L’uniforme cristiano e il multiforme pagano nella Gerusalemme liberata*, Il Saggiatore, 1983, pp. 27-9.

ma quel che soprattutto ci interessa è che sono tutt'altro che irrelate con la concezione spaziale del male come luogo di cui abbiamo parlato finora, e con la famosa complicità poetica con il diavolo a cui anche ci siamo riferiti. Ecco un'altra citazione nello stesso senso (*Book I*, vv. 56-58):

[...] round he throws his baleful eyes,  
That witnessed huge affliction and dismay  
Mixed with obdurate pride and stedfast hate.<sup>21</sup>

Sono tre soli versi, ma hanno avuto una smisurata fortuna. Vediamone il punto di partenza, spiegato molto bene nel ben noto capolavoro storiografico di Mario Praz, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Nella sua famosa tesi, mentre il Satana di Tasso è un mostro e basta, qui invece la grande afflizione e sgomento del capo dei diavoli ribelli, «misti con ostinato orgoglio e tenace odio», hanno innegabilmente qualcosa di umano: sono in altri termini versi in cui risuona un forte *appeal*, che non vogliono descrivere unicamente l'altro da noi, un'alterità che si può solo detestare e con cui non ci si può identificare, bensì un'immagine umanamente indimenticabile. E si può aggiungere un'altra citazione, legata a questa anche se distante nel testo (*Book I*, v. 599-606):

Darkened so, yet shone  
Above them all th' Archangel; but his face  
Deep scars of thunder had intrenched, and care  
Sat on his faded cheek, but under brows  
Of dauntless courage, and considerate pride  
Waiting revenge. Cruel his eye, but cast  
Signs of remorse and passion to behold  
The fellows of his crime [...].<sup>22</sup>

In tutto questo insieme di tratti riscontriamo ancora una volta una tendenza verso l'umanizzazione. Secondo la splendida tesi storiografica che rende così bello il libro di Praz – in certe parti forse un po' datato, ma sicuramente come pochi resistente allo scorrere del tempo – saremmo davanti a un'innovazione radicale rispetto a tutta l'iconografia dell'inferno già con il Satana di Tasso. Dopodiché, un passaggio su cui Praz insiste molto, storicamente fondamentale, lo si avrebbe in un'immagine di Satana nel poema *La strage degli innocenti* di Marino: a Milton il Satana di Tasso arriverebbe anche direttamente, ma il poeta inglese avrebbe sicuramente letto il testo di Marino, dove ai tratti del personaggio viene aggiunto un fondamentale elemento che ancora manca nel volto mostruoso del Satana tassiano, ossia la mestizia, la tristezza. Essa evidentemente è sinonimo, se non di

<sup>21</sup> «[...] intorno egli gira i suoi avvelenati occhi / che testimoniano grande afflizione e sgomento / misti con ostinato orgoglio e tenace odio».

<sup>22</sup> «Oscurato così, tuttavia splendeva / al di sopra di loro tutti l'Arcangelo [qui è ancora l'arcangelo in assoluto]; ma il suo volto / profonde cicatrici di tuono avevano scavato come solchi [in realtà non sono rughe di vecchiaia ma danni prodotti in volto, quasi umano, dal tuono di Dio], e l'angoscia / sedeva sulla sua guancia appassita, ma sotto le ciglia / di coraggio indomito, e deliberato orgoglio / che aspetta vendetta. Crudele il suo occhio, ma mostrava comunque / segni di rimorso e passione nel contemplare / i compagni del suo delitto [...]».

rimorso, almeno di un qualche rimpianto e quindi contribuisce molto a umanizzare l'immagine del demonio. Avremo allora questa sequenza: da Tasso a Marino a Milton; dopodiché, riassumendo fedelmente Praz, dopo il poeta inglese e per un secolo circa ci sarebbe una sorta di arresto. Quando poi alla fine del Settecento, un secolo dopo la pubblicazione di *Paradise Lost*, si passa alla piena età preromantica, avverrebbe allora una rilettura del personaggio di Milton tale da aprire la strada ad alcuni degli aspetti essenziali del Romanticismo.

Concludiamo con alcuni tratti fondamentali di questa fortuna: il testo più famoso è un breve e strano componimento mistico di William Blake (1757-1827), che s'intitola *The Marriage of Heaven and Hell (Il matrimonio del cielo e dell'inferno)*; nella parte *The Voice of Devil (La voce del Diavolo)*, dove vengono invertiti tutti i valori morali, l'autore ha potuto scrivere:

The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels and God, and at liberty when of Devils and Hell, is because he was a true poet, and of the Devil's party without knowing it.<sup>23</sup>

È una frase straordinaria: che la si voglia applicare o no al caso specifico di Milton, essa è una specie di pioggia benefica per la teoria dell'arte come ritorno del represso non solo in senso razionale e soprannaturale, ma anche rispetto all'ordine costituito e quindi in senso etico. Questa proposta teorica evidentemente ha un grado di applicabilità differente se si guarda alla letteratura moderna o alla letteratura precedente, ma dove far cominciare la letteratura moderna? Ebbene, precisamente qui, con questa frase di Blake: «Milton era un vero poeta e quindi del partito del diavolo senza saperlo!» In questo «senza saperlo» è contenuta una concezione pienamente moderna dell'arte. Prima ancora, dunque, che lo dicano tanti altri, tra cui Marx ed Engels, Blake afferma che il prodotto poetico è in qualche misura indipendente dalle intenzioni consapevoli dell'autore, il quale può fare qualcosa di estremamente importante e grande anche senza saperlo. Si vede bene che ci sono pure le premesse di quell'ostinata svalutazione dell'ideologia, che non va sì dimenticata mai e va sempre data per scontata e presente, tenendo anche però presente che non è in essa che risiede l'essenziale di un'opera d'arte.

A queste righe di Blake aggiungiamo un singolare testo di Schiller (1759-1805), che nel 1781 aveva varato la sua prima opera teatrale, il dramma in prosa *Die Räuber (I masnadieri)*, in cui compare per la prima volta la figura del bandito romantico. Il senso di questa presa di posizione di Schiller è che dall'umanizzazione, nobilitazione e in qualche misura quasi giustificazione involontaria del demonio si può arrivare a quella dell'essere umano traviato da circostanze che lo hanno messo in guerra contro la società e ne hanno fatto letteralmente un fuorilegge. Il primo grande fuorilegge è appunto Karl Moor, protagonista dei *Räuber* di Schiller; seguiranno poi gli innumerevoli fuorilegge di Byron (1788-1824), che sarà il primo nei primi due decenni dell'Ottocento a

<sup>23</sup> «La ragione per cui Milton scrive incatenato [ossia scrive male, il che evidentemente è un'esasperazione di quei punti critici detti anche da noi] quando scrive degli Angeli e di Dio, e invece è in libertà [al suo meglio] quando parla dei Diavoli e dell'Inferno, è perché era un vero poeta, e [c'è un "quindi" sottinteso] del partito del diavolo senza saperlo».

divulgare la figura del bandito romantico, finché essa non diventerà un luogo comune e si perderà. Tornando a Schiller e al suo scritto intitolato *Selbstrezension* (*Autorecensione*) a *Die Räuber*, diamo questa volta il testo in italiano:

Spontaneamente ci mettiamo dalla parte del vinto. Un artificio col quale Milton, il panegirista dell'inferno, trasforma per qualche momento nell'angelo caduto anche il più mite dei lettori.

Schiller, il quale l'anno prima aveva appunto licenziato un dramma con un fuorilegge passibile di identificazione piena – senza rendersi conto di quanto sia antistorica la sua affermazione, dopo quello che abbiamo detto dell'uomo Milton – lo definisce il «panegirista dell'inferno». Biograficamente parlando Milton era senz'altro un buon cristiano, e non era assolutamente ciò che dice Schiller, ma queste letture preromantiche non hanno tutti i torti, solo compiono una forzatura nella misura in cui sottovalutano il fatto che l'opera spesso e in più punti sfugge alle intenzioni del creatore. Da notare anche quanto questo «trasforma per qualche momento» rassomiglia alla celeberrima frase di Coleridge «willing suspension of disbelief» («volontaria sospensione dell'incredulità»): durante la lettura l'incredulità è sospesa volontariamente; durante la lettura anche il più mite dei lettori si trasforma nell'angelo caduto, in Satana. Percorrendo le generazioni romantiche facciamo un altro passo e citiamo Shelley (1792-1822) che nella sua *Defence of Poetry* (*Difesa della Poesia*) scrive:

And Milton's poem contains within itself a philosophical refutation of that system, of which by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support.<sup>24</sup>

Qual è questo sistema? Il cristianesimo stesso! Proseguendo:

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil.<sup>25</sup>

In altre parole il demonio non è affatto tale: secondo Shelley bisogna essere molto superficiali per credere che il demonio di Milton sia il vero demonio!

Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> «Il poema di Milton contiene nel suo ambito una refutazione filosofica di quel sistema, del quale per una strana ma naturale antitesi, esso è stato un sostegno di prim'ordine agli occhi del volgo».

<sup>25</sup> «Nulla può superare l'energia e lo splendore del carattere di Satana quale si trova espresso nel *Paradiso Perduto*. È un errore il supporre che possa essere stato concepito come la popolare personificazione del male».

<sup>26</sup> «Il demonio di Milton come essere morale è di tanto superiore al suo Dio, di quanto colui che persevera in un qualche disegno concepito eccellente malgrado l'avversità e la tortura [Satana] è superiore a chi [Dio] nella fredda sicurezza dell'immane trionfo [Dio è visto come un brutto tiranno] infligge al suo nemico la più orribile vendetta, non da una nozione errata di indurlo a pentirsi di una perseveranza nell'inimicizia, ma col dichiarato proposito di esasperarlo in modo da meritare nuovi tormenti».

Non solo Dio è un tiranno, secondo Shelley, ma è anche sadico. Come vediamo, in questo testo tocchiamo il punto preciso. Un testo invece più divertente e inatteso è quello di un altro scrittore, Xavier de Maistre (1763-1852), il cui nome è quasi interamente legato ad un'operina scherzosa, *Voyage autour de ma chambre* (*Viaggio intorno alla mia camera*). La trama è semplice: ammalato, non può muoversi dal letto e viaggia con gli occhi e col pensiero lungo le pareti della sua camera. Ogni oggetto che vede suscita ricordi e ispira delle pagine molto spiritose, fini e sentimentali, nel gusto della fortuna di Sterne alla fine del Settecento. Ad un certo punto gli occhi dell'io si posano sul *Paradise Lost* e leggiamo:

Mais il faut que j'avoue ici une faiblesse que je me suis souvent reprochée.  
Je ne puis m'empêcher de prendre un certain intérêt à ce pauvre Satan (je parle du Satan de Milton) depuis qu'il est ainsi précipité du ciel. Tout en blâmant l'opiniâtreté de l'esprit rebelle, j'avoue que la fermeté qu'il montre dans l'excès du malheur, et la grandeur de son courage, me forcent à l'admiration malgré moi.<sup>27</sup>

È molto più schietto e meno paradossale dei violenti paradossi del progressista Shelley, perché qui viene confessata una debolezza: il simpatizzare per Satana. Il buon senso che caratterizza spesso le mezze misure rende questa espressione ancora più eloquente nel mostrare quale profonda necessità, nella svolta della modernità, ci sia nella rilettura di Milton; molta più che non nei testi firmati da Schiller o Shelley, protagonisti della rivoluzione romantica. Leggiamo ancora:

Quoique je n'ignore pas les malheurs dérivés de la funeste entreprise qui le conduisit à forcer les portes des enfers pour venir troubler le ménage de nos premiers parents, je ne puis, quoi que je fasse, souhaiter un moment de le voir périr en chemin, dans la confusion du chaos.<sup>28</sup>

Si tratta di quello stesso caos che abbiamo visto quanta paura incutesse allo stesso Satana e agli altri demoni, perché il rischio era il totale annientamento, peggiore di qualsiasi pena. Tuttavia il lettore Xavier de Maistre non può augurarsi che il diavolo muoia: «Je crois même que je l'aiderais volontiers sans la honte qui me retient» («Credo addirittura che lo aiuterei volentieri, senza la vergogna che mi trattiene»). Il tono scherzoso confessa una simpatia personale data come irresistibile quasi più del tono serio dei commenti precedenti.

Je suis tous ses mouvements, et je trouve autant de plaisir à voyager avec lui que si j'étais en bonne compagnie. J'ai beau réfléchir qu'après tout c'est un diable, qu'il est en chemin pour perdre le genre humain, que c'est un vrai démocrate, non de ceux d'Athènes, mais de ceux de Paris ; tout cela ne peut me guérir de ma prévention.

<sup>27</sup> «Ma bisogna che io confessi qui una debolezza che mi sono spesso rimproverato. Non posso impedirmi di partecipare con un certo interesse alla sorte di questo povero Satana (parlo del Satana di Milton) dopo che è stato così precipitato dal cielo. Pur biasimando l'ostinazione dello spirito ribelle, confesso che la fermezza che dimostra nell'eccesso della disgrazia, e la grandezza del suo coraggio, mi costringono ad ammirarlo mio malgrado».

<sup>28</sup> «Benché io non ignori le disgrazie derivate [pensiamo che in data 1790 si parla così addirittura del peccato originale! Si sente bene che c'è la Rivoluzione dietro] dalla funesta impresa che lo indusse a forzare le porte dell'inferno, per venire a turbare il menage [l'unione, mal traducibile in questo caso, che strappa un sorriso al lettore perché menage sta per "vita domestica", come se Adamo ed Eva fossero una buona coppia borghese del tempo] dei nostri primi genitori, non posso, checché io faccia, augurarmi un momento solo di vederlo perire lungo la strada, nella confusione del caos».

Quel vaste projet! et quelle hardiesse dans l'exécution!<sup>29</sup>

E continua così lungamente con l'elogio di Satana.

[Pisa, martedì 13.12.2005]

---

<sup>29</sup> «Seguo tutti i suoi movimenti, e trovo tanto piacere a viaggiare con lui come se fossi in buona compagnia. Ho un bel riflettere che dopo tutto è un diavolo, che è in cammino per la perdizione del genere umano, che è un vero democratico, non di quelli di Atene, ma di Parigi [qui chiaramente parla del fratello Joseph, siamo nel 1794 e i democratici di Parigi sono davvero il demonio: Robespierre e compagnia sono ancora guardati come il demonio! Qui vuol dire un democratico rispettabile e non uno infame, come lo erano ai suoi occhi i giacobini]; tutto ciò non può guarirmi dalla mia prevenzione [disposizione favorevole]. Quale vasto progetto e quale ardimento nell'esecuzione!».

Francesco Orlando

Saggio introduttivo al *Motto di spirito* di Freud

Per i lettori che verso la psicoanalisi percorrano l'itinerario da una estraneità alimentata di luoghi comuni a una informazione essenziale, è tappa decisiva il rendersi conto che l'inconscio umano, nella descrizione che ne ha dato Freud, risulta conoscibile esclusivamente in quanto si manifesta come un linguaggio. O meglio, come una pluralità di linguaggi; e il carattere sorprendente di questa scoperta potrà dar luogo al sollievo di introdurre un qualche ordine in un campo presunto per eccellenza disordinato, quando si apprenda poi che i linguaggi in questione sono praticamente quattro. A due di essi, il sogno, e il lapsus, uno per ciascuno, Freud ha cominciato col dedicare successivamente due grandi trattazioni sistematiche che contano fra i suoi libri più famosi e più letti: *L'interpretazione dei sogni* (1899) e *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901). Del terzo "linguaggio", quello del sintomo nevrotico, Freud ha trattato in modo più sparso, ma anche più frequente e abbondante, attraverso tutta la sua opera; così che solo idealmente, e in nome del primato d'interesse che egli sa sempre conferire all'analisi di esempi concreti, potremmo unificare come trattazione dedicata al linguaggio dei sintomi la serie dei cosiddetti "casi clinici": cinque narrazioni analitiche redatte in date e circostanze assai diverse, ma avvincenti e belle spesso come cinque capolavori tra i racconti della letteratura del Novecento.

Sarebbe difficile dire, riferendosi a una divulgazione freudiana *in fieri* come quella di cui la cultura media italiana offre ancora in pieno lo spettacolo, quale dei tre linguaggi dell'inconscio finora nominati abbia la meglio vuoi nella prontezza del riflesso condizionato che lo associa alla psicoanalisi, vuoi nell'intuizione più o meno confusa che sia stata appunto la psicoanalisi a dargli finalmente il valore di un linguaggio. Quanto al riflesso condizionato, sogno e lapsus parrebbero gareggiare, col privilegio per il lapsus di essere per definizione "freudiano", giacché tutti sanno che Freud è stato il primo a riscattarlo dal caso e a rivendicargli un senso; mentre nel sogno quel tanto di non casuale e di sensato che occorre a formare un linguaggio era stato cercato da sempre, privilegio opposto e più discutibile che mescola tuttora, nell'opinione media in materia, barbagli freudiani con residui della cabala e della smorfia. Dal sintomo nevrotico le idee di linguaggio e di senso restano forse in genere più lontane, ma il fatto è che in compenso, *hic sunt leones*: è qui che la psicoanalisi serve, per chi ammette che serva a qualche cosa; e il fine dell'utilità terapeutica, giustificando ogni mezzo, distoglie dall'interrogarsi troppo sul sentito dire di una guarigione per cui la sparizione del sintomo sarebbe dovuta a qualcosa come una interpretazione di esso.

Se mi riferisco ancora alla presente fase di divulgazione, devo presumere che siano relativamente poche persone a sapere che il quarto e ultimo linguaggio preso in considerazione da Freud come manifestazione dell'inconscio è il motto di spirito.

Certo, nessuno almeno si meraviglierà, stavolta, del fatto in sé che un motto di spirito venga chiamato linguaggio, fatto com'è di parole dette, capite, e dette per essere capite. Ma come possa entrarci l'inconscio risulterà a prima vista tanto più incomprensibile, quanto più siamo lontani dall'ambito di quelle utilizzazioni terapeutiche della psicoanalisi con cui il profano tenderebbe a farne coincidere la legittimazione. Chissà quanti milioni di sintomi, sogni e lapsus saranno stati analizzati, durante le cure, dal tempo ormai lontano che Freud ne istituì la prassi; né, senza la loro analisi, le cure stesse avrebbero fatto un passo. Di contro, quante volte si sarà prodotto il caso abnorme in cui una cura abbia fatto un passo grazie all'analisi del motto di spirito di un paziente? qualche decina di volte, o mai. È senza dubbio a causa di questa inservibilità terapeutica del suo oggetto che la grande trattazione sistematica (1905) alla quale le presenti pagine servono da introduzione, ha condiviso la fortuna marginale e soggetta a eclissi di molte delle speculazioni freudiane cosiddette di "psicoanalisi applicata". Il che può sembrare molto ingiusto, da una parte perché ad alcune di queste ultime — si pensi al caso clamoroso di *Totem e tabù* — è invece arrisa ben più vistosa fortuna; d'altra parte perché il nostro libro contrappone, a ciò che di ipotetico se non di azzardato caratterizza quelle speculazioni, il merito di essere sperimentale, documentato, esauriente e meticoloso quanto lo erano soltanto le altre due grandi trattazioni sistematiche sul sogno e sul lapsus. Comunque, prendiamo ad esempio il recente e ottimo *Vocabulaire de la Psychanalyse* di Laplanche e Pontalis:<sup>1</sup> vi manca, indicativamente, qualsiasi voce che si rifaccia in prima istanza a concetti di questo contributo freudiano, come se quella del motto di spirito, pur tanto elaborata nel nostro libro, non fosse psicoanalisi. E bisogna constatare che lo stesso Freud, nella illuministica sintesi della propria dottrina che furono le lezioni di *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), ne aveva limitate le tracce a cinque o sei accenni sparsi e a un paragrafo riassuntivo; mentre agli altri tre linguaggi dell'inconscio spettavano rispettivamente le tre grandi sezioni, in più capitoli, nelle quali si divide l'intero libro.

Un parente povero, dunque, il motto di spirito? Meglio si direbbe, nella logica dello stesso paragone, l'unico rappresentante subalterno e spaesato di una categoria di parenti ricchi, in una strana accolta di parenti poverissimi bruscamente arricchiti. E ahimè, non si può uscire dal paragone senza rifarsi a una distinzione che rischia di non essere gran che più chiara talmente è problematica, e stava in agguato nella concezione stessa delle manifestazioni dell'inconscio come linguaggi: la distinzione fra la proprietà che ha un linguaggio di significare, e quella che ha di comunicare. Per l'uomo della strada far funzionare un linguaggio vuol dire a tal punto significare e comunicare insieme, e ciò in senso sia attivo sia passivo, da rendere poco probabile che la distinzione gli si sia mai affacciata alla mente, o che non gli sembri oziosa. Ma all'estremo opposto anche gli specialisti dei processi di significazione, i semiologi — scusati in parte, è vero, dalla gioventù della loro che ancora è meno una scienza che un programma —, non risultano aver posto allo studio, con l'impegno che meriterebbe, il paradosso di un linguaggio che funziona regolarmente con piena

---

<sup>1</sup> J. Laplanche e J.-B. Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, trad. it. Bari, Laterza, 1968.



significazione ma con un grado di comunicazione tendente a zero. Tale è infatti, a ben riflettere, l'incredibile statuto semiologico attribuito da Freud al sogno, al lapsus e al sintomo. Per un verso: una completa non casualità, una perfetta coerenza, una fitta ricchezza di senso, cioè tutti gli attributi della significazione, più il desiderio represso ma immancabile di comunicare qualcosa a qualcuno, a sé stesso o a un altro. Per l'altro verso: una organizzazione degli occasionali e impenetrabili significanti rispetto ai loro significati devianti e compressi, tale che resti saldamente garantita, dallo stesso così fatto processo di significazione, l'impossibilità che qualcosa venga comunicata a qualcuno, e meno che ad altri al soggetto stesso.

Non ci compete in questa sede di addentrarci nemmeno per un po' nelle complicazioni e distinzioni ulteriori che sarebbero doverose. Ma insomma era l'assenza della possibilità di comunicazione, assenza ben motivata e a suo modo funzionale, che aveva reso tanto difficile prima di Freud la lettura di una significazione nel sogno, nel lapsus, nel sintomo, e ne aveva fatto misconoscere la natura di linguaggi; mentre per noi riconoscerla vuol dire riconoscere che questi linguaggi parlano sempre a qualcuno, anche se è qualcuno che uno non sa, e che non lo sa; chiedono sempre come destinatario un altro, anche se sono per lo più condannati a restare senza destinatario (a meno che non trovino quello giusto, esperto ma impersonale, nella persona dello psicoanalista). Dopo però che Freud ebbe arricchito di significazione, molto al di là del sospettabile, questi sempiterni parenti poveri della comunicazione, credette di scoprire regole di significazione curiosamente analoghe in una frangia particolare del linguaggio verbale, di quel linguaggio a cui la comunicazione è convenzionalmente promessa: nel motto di spirito. E la formidabile esperienza che lo qualificava ormai come scopritore dei continenti di significazione sommersi al di sotto della comunicazione, fece sì che proprio questo approdo a un linguaggio normalmente comunicante rappresentasse per lui un'avventura intrapresa in un terreno nuovo, malsicuro, e potenzialmente sterminato. Di qui, tutt'insieme, quel tanto di faticoso che ha la costruzione del libro sul motto di spirito, il disinteresse successivo del suo autore, la sua mancata popolarità, e la sua importanza senza pari.

Ai lettori (di solito pochi) che davvero avessero premesso la lettura di questo saggio introduttivo a quella del libro, non renderei affatto il miglior servizio appagando ora la loro presumibile curiosità su quella «relazione» tra motto di spirito e inconscio che è annunciata dal titolo. Non farei che sforzarmi di anticipare quello che il libro dice, e dice in complesso magnificamente. Mi sembra più utile attirare la loro attenzione su altre cose che il libro potrebbe dire e non dice, o meglio dice limitativamente quando si poteva, e si può, provare a trarne delle conclusioni di ambito maggiore. Abbiamo visto che passando dai linguaggi del sogno, del lapsus e del sintomo a quello del motto di spirito Freud compiva il passo dal non comunicante al comunicante; dal non necessariamente verbale al verbale; aggiungerei, da ciò che finisce col trovare un suo testo solo retrospettivamente, nel metalinguaggio delle parole (il "racconto" del sogno, la "ricostruzione" del lapsus, la "descrizione" del sintomo), a ciò che ha nel linguaggio delle parole il suo testo esclusivo, originale e, a volerlo fissare, stabile. Ma come non osservare che di quest'ultima categoria il motto di spirito, ben lungi

dall'essere l'unico rappresentante possibile, è in realtà parte infinitesima, infiniti essendo i discorsi verbali, scritti od orali, chiusi o aperti, che hanno tutti il loro testo in sé stessi? Se intravediamo, al limite estremo dell'ambizione immaginaria, un mai scritto "La lingua e la sua relazione con l'inconscio", è superfluo aggiungere, a onore della prudenza di Freud, che la sua mente non risulta essere mai stata sfiorata dal progetto di un libro simile. Ma non torna meno a suo onore il fatto indiscutibile che numerose concezioni del libro sul motto di spirito, benché sviluppate su una categoria di discorsi rigorosamente ristretta, sono a pieno diritto generalizzabili, o già generalizzate, proprio alla relazione intera fra l'inconscio e il linguaggio verbale. Ne andrebbe di qualcosa come una nuova retorica generale del discorso, di cui sarebbe dir poco che sia pensata con costante riguardo all'esistenza e all'interferenza dell'inconscio; di cui bisogna dire piuttosto che la sua stessa esistenza dipenderebbe dall'esistenza e dall'interferenza dell'inconscio, perché ne dipenderebbero tutte le forme speciali di linguaggio verbale da essa studiate: in pratica, tutte quelle dette di solito "letterarie".

Ecco che si può fantasticare allora un altro titolo di libro, appena meno ambizioso e rimasto anch'esso nella sfera dell'irreale, ma che si sarebbe occupato di una categoria di discorsi verbali a cui Freud non ha mancato di interessarsi effettivamente in altri suoi scritti: "La letteratura e la sua relazione con l'inconscio". Se per lo più quei successivi scritti hanno carattere monografico, e riguardano Wilhelm Jensen, Shakespeare, Goethe, Hoffmann, Dostoevskij, è di appena due anni posteriore al libro sul motto di spirito un saggio di meno d'una decina di pagine, il cui titolo annuncia appunto idee generali sulla genesi della letteratura: *Il poeta e la fantasia* (1907). Al posto dei libri non scritti, che ci compiacevamo d'immaginare a partire dalle intuizioni sviluppate solo fino a un certo punto nel libro sul motto di spirito, abbiamo in realtà una serie di saggi tipici delle già ricordate speculazioni di "psicoanalisi applicata", e firmati da Freud in persona. C'è concordanza e sostituibilità almeno parziale, tra ciò che Freud aveva intuito quando non credeva di occuparsi né di lingua in generale né di letteratura, e ciò che mise in pratica quando a quest'ultima volle interessarsi? E se vi fosse invece divergenza eccessiva, come decidere qual è l'indirizzo più autorevole, dove scegliere tra Freud e Freud?

La divergenza è senza dubbio grandissima. La necessità di scegliere sarebbe tuttavia più perentoria se un'opera letteraria non fosse un fenomeno tanto complesso e ricco di aspetti e di condizionamenti, così da lasciar legittimo posto, nello studio di essa, a operazioni disparate. Per questa stessa ragione non posso certo provarmi a riepilogare la storia del rapporto fra letteratura e psicoanalisi, la quale – poiché linguaggio attira linguaggio, e studio di linguaggio studio di linguaggio – si è estesa quasi per tre quarti di secolo come la storia della psicoanalisi stessa. Qui basterà osservare quanto segue: la capacità d'analisi di un linguaggio come *analisi di una interpenetrazione di contenuti e forme* era stata la forza più indispensabile di Freud là dove i contenuti si occultavano dietro l'opacità delle forme più inedite, cioè di fronte al sogno, al lapsus e al sintomo; era stata da lui serbata intatta di fronte a forme vistose e capricciose ma poco dotate di prestigio estetico come quelle del motto di spirito; lo abbandona

invece di colpo di fronte a opere nel cui linguaggio la forma è depositaria di un prestigio estetico troppo alto, misterioso e di filosofica pertinenza per non intimidire il medico di formazione, malgrado l'eccellente bagaglio umanistico che era parte di questa formazione, e malgrado il suo genio.

Così di fronte all'opera letteraria restava assegnato alla psicoanalisi, naturalmente "applicata", un ambito imbarazzato di cui talvolta i confini sono meglio determinati che non la consistenza stessa. Si trattava di muoversi fra, da una parte, la biografia dell'autore come insieme di dati anteriori ed esterni all'opera; e d'altra parte certi contenuti dell'opera, prelevati con una astrazione tanto più indifferente al tessuto formale concreto, in quanto serve di solito a ricondurli e ridurli alle opposizioni di contenuto più elementari che si articolano nell'inconscio: quelle del complesso edipico, quelle tra fallo e castrazione, stato prenatale e nascita, vita e morte, alimenti ed escrementi... Nei casi peggiori, temibili soprattutto quando un esercizio di questo tipo fu passato dalle mani di Freud in quelle dei seguaci, si rischiava una sorta di decifrazione a risultati largamente prevedibili, ambigua tra il contributo biografico – in pratica, la diagnosi d'una nevrosi attraverso l'opera – e l'interpretazione disperatamente riduttiva dell'opera stessa. Nei casi migliori invece si poteva avere o un contributo propriamente biografico serio e dei più penetranti, o un apporto decisivo alla comprensione della coerenza interna di certi contenuti dell'opera. Questa seconda cosa, direi, quasi soltanto a patto che si trattasse di contenuti spiccatamente "irrazionali", o involuppati in forme particolarmente "oscuri"; non c'è da stupirsi: dove cioè la letteratura è in qualche modo meno lontana dal sogno. È, per esempio, il carattere ossessivo e frenetico della fantasia di Edgar Poe che conferisce un innegabile interesse all'individuazione di una latente costante necrofila nei suoi racconti (Marie Bonaparte); è l'ermetismo proverbiale della poesia di Mallarmé che rende preziose per l'esegesi le costanti tutte collegate all'origine nel trauma della morte di un oggetto d'amore femminile (Charles Mauron, Adile Ayda). Una menzione anche fuggevole della "psicocritica" di Charles Mauron, che ha segnato il punto più avanzato e rigoroso di questo filone di studi aperto dallo stesso Freud, obbliga a rammentare che ogni distinzione tra contenuti e forme, sempre arbitraria o meglio oscillante, è poi più precaria che altrove se riferita a quella analisi di linguaggi che è per natura la psicoanalisi. Ma resta, almeno per Freud in persona, la suddetta spiegabile incongruenza. Lui che per il sogno ha rivendicato strenuamente come la forma sia parte insopprimibile della significazione, come addirittura si abbia il diritto di chiamare "sogno" solo la sua forma manifesta e non i suoi contenuti latenti,<sup>2</sup> per l'opera letteraria si è ostinatamente limitato ad assegnare alla forma la funzione di "mitigare", "attenuare", "alterare", "velare" ogni maggior scandalo dei contenuti.<sup>3</sup> Lungi stavolta dall'aggiungere qualcosa alla significazione, la forma pare piuttosto stare a sottrarre qualcosa, qualcosa di socialmente e perciò esteticamente

<sup>2</sup> S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), trad. it., Torino, Boringhieri, 1978, pp. 160 e 165.

<sup>3</sup> Così in Id., *Il poeta e la fantasia* (1907), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, vol. 1, p. 59, nel primo dei *Contributi alla psicologia della vita amorosa* (1910), Id., *La vita sessuale. Raccolta degli scritti sulla sessualità*, Torino, Boringhieri, 1970, p. 159, in Id., *Introduzione alla psicoanalisi* (1915-17), cit., pp. 91 e 340, in Id., *Alcuni tipi di carattere tratti dal lavoro psicoanalitico* (1916), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, cit., p. 247, in Id., *Dostoevskij e il parricidio* (1927), ivi, p. 336.

inaccettabile, alla comunicazione. L'insufficienza di "questo" modello freudiano di studi letterari si tradisce per intero nella funzione estetica negativa che, per incompetenza e modestia, finisce con l'essere la sola imputata alla forma; e il resto è silenzio.

Al contrario, il Freud che emergeva appena dallo studio del sogno, del lapsus e del sintomo – e che fu tratto a quello del motto di spirito, per sua motivata dichiarazione, proprio da certe analogie col linguaggio del sogno – non può avviare l'analisi del suo primo esempio senza misurarsi subito con l'importanza costitutiva del momento formale.<sup>4</sup> Come il sogno non consisteva nei suoi contenuti latenti, quelli che solo l'analisi può ricostruire, e solo a fatica, così il motto di spirito non consiste nel pensiero in esso contenuto, e che si può ottenere con altre parole mediante il procedimento (ben più facile dell'interpretazione di un sogno) che Freud chiama «riduzione». Il ricorso al procedimento della riduzione mi sembra da una parte situarsi all'opposto della idealistica unità di intuizione ed espressione, perché assume che un pensiero può mantenersi largamente costante attraverso formulazioni diverse. D'altra parte aiuta a rendere giustizia a quanto vi è di effettivamente indissolubile in quella unità, nel motto di spirito come, aggiungo, in ogni altra espressione letteraria, perché la riduzione serve a Freud innanzi tutto per constatare che il carattere di motto di spirito col suo effetto d'ilarità – come, aggiungo, ogni altro carattere ed effetto letterario – va in ogni nuova formulazione irrimediabilmente perduto. Ma ripartendo da questa constatazione il carattere antiidealistico del procedimento si riafferma, perché la distanza tra la forma qualificata e inalterabile, e la riduzione che alterandola la squalifica, non è affatto lo spazio dell'ineffabile bensì proprio lo spazio più fecondo per l'analisi. È il movimento stesso dell'analisi retorica, *entro questo spazio*, che Freud riscopre spontaneamente dopo una desuetudine quasi secolare della vecchia retorica, e precorrendo se si vuole la recente fioritura neoretorica in dipendenza dalla linguistica strutturale.

Certo, lo scaltrimento degli strumenti ricavabili da quest'ultima può permettere, e ha permesso di fatto,<sup>5</sup> di rivedere i risultati che nel lungo capitolo dedicato alle "tecniche" del motto di spirito Freud raggiungeva con strumenti in parte tradizionali, in parte improvvisati. Ma l'essenziale di questo capitolo come dell'intero libro sfugge a chi si limiti a comprendere che la psicoanalisi come scienza di linguaggi è una branca della semiologia oltre che della psicologia; che, anche sul sogno, sul lapsus e sul sintomo, studia alterazioni di rapporti fra significato e significante, o fra senso e segno (l'incertezza dei termini corrisponde a problemi aperti); che a maggior ragione viene ad apparentarsi alla scienza di simili alterazioni nel linguaggio verbale, la retorica, nel caso in cui raggiunge col motto di spirito il linguaggio verbale. La comprensione di tutto questo è certo fondamentale, e davvero aveva tardato troppo. Ma si esaurirebbe nell'effetto deludente di addomesticare e sdrammatizzare la psicoanalisi, anziché di immettere corrente ad alta tensione nei fili in apparenza innocui quand'anche intricati della retorica, se dimenticassimo che cosa Freud ha scritto della

<sup>4</sup> Id., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it., Torino, Bollati-Boringhieri, 1975, pp. 41-45.

<sup>5</sup> Vedi T. Todorov, *Recherches sur le symbolisme linguistique. Le mot d'esprit et ses rapports avec le symbolique*, «Poétique» 18, 1974, pp. 215-45.

sua scienza come psicologia e avrebbe potuto identicamente scrivere di essa come semiologia: «Noi non vogliamo semplicemente descrivere e classificare i fenomeni, ma concepirli come indizi di un gioco di forze nella psiche, come l'espressione di tendenze orientate verso un fine, che operano insieme o l'una contro l'altra. Ci sforziamo di raggiungere una concezione dinamica dei fenomeni psichici»; e più incisivamente ancora: «la vita psichica è un campo d'azione e di lotta di tendenze opposte o, per esprimerci in forma non dinamica, consiste di contraddizioni e di coppie di opposti»<sup>6</sup>.

Il capitolo sulle tecniche del motto di spirito è certo inteso a «descrivere e classificare i fenomeni»; senonché queste tecniche, cioè l'insieme delle caratteristiche formali che fanno di un pensiero un motto di spirito, appaiono a più riprese a Freud necessarie ma non sufficienti per l'esistenza di esso. Gli apparirà decisivo, molto più oltre, solo il compromesso, mediato appunto dalle tecniche, per cui riesce a farsi valere nel trattamento del linguaggio una inclinazione che domina il rapporto infantile e quello inconscio con esso, ma che in quello adulto e conscio è normalmente da reprimere (non a caso somiglia a una ribellione contro la verità saussuriana dell'*arbitraire du signe*): l'inclinazione a cercare senso uguale dietro suono verbale uguale o simile; o, altrimenti detto, l'abitudine a trattare le parole come cose.<sup>7</sup> È incredibile quanto Freud vada vicino, con questa intuizione la cui portata trascende così evidentemente il motto di spirito, a opinioni teoriche emesse da altri dopo di lui, ma, a loro volta, indipendentemente da lui. «Questa inclinazione a desumere, dalla somiglianza dei suoni, una connessione dei sensi, è un tratto caratteristico della funzione poetica del linguaggio»: cito una frase da un articolo di Roman Jakobson del 1964,<sup>8</sup> e l'opinione perfettamente riassunta dalla frase si era affacciata presso i formalisti slavi fin dagli anni venti, nell'ignoranza o senza l'influsso del libro freudiano del 1905. È un caso in cui la separazione di campi della divisione del lavoro intellettuale, non avendo impedito una convergenza di idee, presenta il vantaggio di avvalorarne la spontaneità.

Se si pensa poi che la tendenza a trattare le parole come cose comanda non solo ogni possibile manipolazione poetica del senso, ma anche ogni possibile valorizzazione poetica del suono, si ammetterà che il riconoscimento della forma come momento costitutivo del motto di spirito è stato motivato da Freud in un modo che poteva fornire il miglior fondamento a tutto un indirizzo di massima della riflessione moderna sulla poesia. E non si può che tornare col pensiero, tramite magari quelle fantasticherie su libri non scritti, all'abortita ipotesi di una estetica di derivazione freudiana orientata fin dall'inizio verso precise tensioni formali, anziché verso un più o meno discutibile contenutismo, simbolismo, psicologismo e biografismo come di fatto fu. Ma se parlo di *tensioni* formali, è perché il riconoscimento della forma come momento costitutivo avviene in Freud per vie del tutto specifiche e con risultati che portano agli antipodi da qualunque formalismo, a sua volta più o meno deteriore. Come il “gioco con le parole”, così il “gioco coi pensieri”, fonte non meno

<sup>6</sup> S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., pp. 63 e 72.

<sup>7</sup> Id., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it., Torino, Bollati-Boringhieri, 1975, pp. 143 sg.

<sup>8</sup> Vedi R. Jakobson, *Questions de poétique*, Parigi, Seuil, 1973, p. 216.

importante di tecniche del motto di spirito, sono ricondotti a una psicogenesi che sarebbe impensabile senza uno dei postulati più drammatici del razionalismo di Freud; e cioè che la conquista umana della ragione e del senso della realtà si faccia a spese di qualcosa, abbia un prezzo repressivo, importi un rischio permanente di ritorno del represso: «lo credo che, qualunque sia il motivo che ha spinto il bambino a iniziare questo tipo di giochi, nel suo sviluppo successivo egli vi si abbandona con la coscienza che sono giochi assurdi e trova il suo diletto nel fascino inerente a ciò che la ragione proibisce. Ora egli usa il gioco per sottrarsi alla pressione esercitata dalla ragione critica. Sono molto più gravi, tuttavia, le limitazioni che subentrano quando si tratta di educarlo a pensare correttamente e a distinguere ciò che è vero nella realtà da ciò che è falso, e perciò la ribellione contro la costrizione proveniente dalla logica e dalla realtà è più profonda e durevole; perfino i fenomeni dell'attività fantastica vanno visti in questa luce».<sup>9</sup>

Se un certo trattamento del linguaggio, parole e pensieri, ha fondamento in una tendenza che la razionalità adulta tende a sua volta a confinare nell'inconscio, il motto di spirito non è altro che un compromesso, come Freud ha proclamato che sono il sogno, il lapsus, il sintomo. Ma se solo in questo caso, cioè solo per un linguaggio comunicante oltre che significante, il compromesso risiede in una istituzione prima ancora che in ogni singola manifestazione di essa, la possibilità di far godere altri di quel trattamento del linguaggio costituirà un ritorno del represso divenuto istituzione.<sup>10</sup> D'altra parte, facendo del momento costitutivo della forma quello di un ritorno del represso, Freud assicura genialmente una omogeneità interna con l'altro ritorno del represso che può verificarsi o no con l'apparizione di certi contenuti, e che viene da lui propriamente chiamato "tendenza" (o anche "intento" nella traduzione di Silvano Daniele e Ermanno Sagittario).<sup>11</sup> Così insomma il motto di spirito, quand'anche venga definito "innocente" anziché "tendenzioso", dev'essere di fatto tendenzioso almeno una volta in senso lato, e cioè nella sua struttura formale, nel suo trattamento del linguaggio. Verrà propriamente definito tendenzioso e tanto meglio allora per il suo successo – solo quando di fatto lo sarà due volte, quando cioè sarà anche portatore di contenuti proibiti: immorali in senso sessuale, aggressivi, ostili all'autorità, critici verso le istituzioni o le ideologie ufficiali, cinici, scettici. La tentazione di estendere un simile modello di compromesso linguistico-sociale, di ritorno del represso istituzionalizzato, al di là degli angusti confini del motto di spirito, era per fortuna immancabile: come è immancabile che ci si indirizzi, nonostante la concorrenza di piste devianti, verso la scoperta di un tesoro nascosto male e vicino. Ma questo indirizzo incontrava problemi a tale punto più difficili che non il ravvisare simboli fallici o edipici, castratori o fecali tra i contenuti di un'opera d'arte, da essere rimasto interminabilmente minoritario. Alla metà degli anni venti, in Russia, Lev Vygotskij dedicava un capitolo della sua *Psicologia dell'arte* alla critica

<sup>9</sup> S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., p. 150.

<sup>10</sup> Ecco perché scrivo "ritorno del represso" anziché "del rimosso", che come traduzione dell'espressione freudiana sarebbe più fedele ma più rigidamente circoscritta all'inconscio individuale.

<sup>11</sup> Si tratta della traduzione per l'edizione Torino, Boringhieri, 1975, a cui il presente saggio introduttivo era destinato [nota redazionale].

di quell'indirizzo freudiano che dobbiamo purtroppo chiamare maggioritario; ma distingueva: «la trascuranza di un'analisi della forma è un difetto che si può dire comune a tutte le indagini psicoanalitiche; e noi conosciamo soltanto un lavoro che, sotto questo rapporto, si avvicini alla perfezione: è il saggio di Freud sul *Motto di spirito* [...] un modello classico di qualsiasi ricerca analitica».<sup>12</sup> In area anglosassone, Lionel Trilling scriveva nel 1940 che «Freud ha molto da dirci sull'arte, ma quanto in lui è stimolante non è probabile trovarlo in quelle delle sue opere che trattano esplicitamente dell'arte stessa»; a dire il vero l'indicazione proseguiva giustamente in direzione della retorica dell'inconscio, ma non del nostro libro in particolare.<sup>13</sup> Il richiamo a quest'ultimo è invece ben valorizzato, a partire dai problemi della caricatura e del riso ma in modo potenzialmente estensivo, da Ernst Kris;<sup>14</sup> e più generalmente ancora, seppure avendo in vista solo i processi di determinazione della forma e non il loro rapporto con le tendenze del contenuto, da Ernst H. Gombrich.<sup>15</sup> In area francese, l'applicazione del modello veniva estesa alle costanti di un solo grande genere letterario, naturalmente la commedia, da Charles Mauron.<sup>16</sup>

Io che scrivo le presenti pagine ho tentato di sviluppare, dal sistema quasi intero dei concetti freudiani relativi al motto di spirito, una proposta sistematica di teoria della letteratura;<sup>17</sup> e non posso che rinviare ad essa coloro a cui almeno il tentativo sembrasse meritorio, scusandomi se l'averlo già compiuto ha influito sulle presenti pagine nel senso di una continua spinta all'estrapolazione. Poiché il corpus dei motti di spirito appare meno difficile da circoscrivere di quello dei testi il cui insieme viene chiamato alla buona letteratura, tengo a dire quanto mi è giovata per provare a circoscrivere quest'ultimo l'altra semplicissima distinzione freudiana, indipendente da quella tra motti di spirito innocenti e tendenziosi: e cioè quella tra motti di spirito privi e dotati di contenuto valido. Il riconoscimento dell'indipendenza del valore attribuito al pensiero comunque contenuto in un testo, dal valore attribuito a certe qualità formali dello stesso testo, è il primo passo non solo com'è ovvio verso un impianto corretto di problemi come quello del rapporto fra letteratura e ideologia: ma fors'anche, cosa meno ovvia, verso la possibilità di stabilire in modo empirico, elastico e sfumato dove e perché si cominci a parlare di letteratura, dove e perché si finisca di farlo.

L'inconscio è il luogo dove le contraddizioni convivono anche non risolte, ha affermato Freud; e tutte le sue manifestazioni hanno sempre del compromesso. Nel collegare, grazie al modello del motto di spirito, il linguaggio della letteratura al linguaggio dell'inconscio, nel guardare anche il primo come un luogo di contraddizioni più o meno risolte e di compromessi, avverto soprattutto un pericolo: quello di deludere chi giustamente vorrà rivendicare a tanta letteratura del passato, del presente e del futuro una volontà di incidenza sociale che è l'opposto del compromesso, una capacità di superare le contraddizioni nel proprio spazio fittizio

<sup>12</sup> L.S. Vygotskij, *Psicologia dell'arte*, trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1972, pp. 124 sg.

<sup>13</sup> L. Trilling, *The Liberal Imagination* Londra, Penguin Books, 1970, pp. 54 sgg.: "Freud and Literature".

<sup>14</sup> E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, trad. it., Torino, Einaudi, 1967, parte 3.

<sup>15</sup> E. H. Gombrich, *Freud e la psicologia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 25-29.

<sup>16</sup> C. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Parigi, Corti, 1964.

<sup>17</sup> F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973.

che è un contributo al loro superamento nell'ordine del reale. Ma il punto di vista teorico non può essere, per definizione, né parziale né precettistico né ottativo; e a me è sembrato che il modello estrapolabile da quello freudiano del motto di spirito, estremamente comprensivo, potesse render conto fra gli altri anche dei fenomeni di letteratura "impegnata": mentre nessuna generalizzazione fatta a partire da questi ultimi può render conto in modo non liquidatorio di tutti quei fenomeni di letteratura "non impegnata" che nessuna scelta ideologica deve condurci a misconoscere. Mi rallegro che alcune delle pagine più belle da preannunciare a quanti si accingono alla lettura del testo freudiano, specialmente ammirate da Lacan,<sup>18</sup> mostrino con quale vigore può affermarsi un'istanza di critica politico-sociale, un represso anticonformista, a dispetto o magari a causa della struttura formale contraddittoria che nel momento stesso lo nega. Il rimando è al capitolo terzo, «Gli intenti del motto», dove molti lettori scopriranno forse con meraviglia un Freud audace come raramente altrove nella denuncia dell'ordine costituito, e appassionato nello sprigionarla con un magistrale commento dalle più umili storielle ridanciane. Valorizzazione del riso come vendetta del represso, che sembra antitetica, sia detto per inciso, al compito di repressione, cioè all'efficacia sociale correttiva e punitiva che il riso avrebbe secondo il noto e quasi contemporaneo saggio di Bergson.<sup>19</sup> Mi fermerò per chiudere sullo straordinario modello dei «motti assurdi»,<sup>20</sup> la cui tecnica esibisce maniere di pensare consuete nel pensiero inconscio, che invece e insieme sono vietate, e costituiscono quindi ragionamenti erronei, secondo quello conscio: così da render possibile una doppia lettura, o in chiave comica per chi si fermi alla superficie, o in chiave arguta e critica per chi realizzi come, presentando qualcosa di stupido e di assurdo, l'inconscio suole portare un giudizio per spostamento sulla stupidità e l'assurdità di qualcos'altro. Ma secondo una delle distinzioni capitali del libro, la comicità scaturisce da un istantaneo processo di confronto e dissociazione, quindi di non identificazione, rispetto all'altra persona; e il piacere arguto invece da un attimo di complicità capziosa per via dell'inconscio, da una identificazione quindi, nell'altra persona; e allora questa sovrapposizione simultanea di comicità e arguzia comporta un NON SONO IO che copre un SONO IO... «Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement», dice La Rochefoucauld, e certo non vuole dire affatto che l'uomo non viva ordinariamente sotto il sole e sotto il segno della morte; così pure l'uomo vive ordinariamente sotto il segno della contraddizione, ma è ben difficile, forse impossibile che gli riesca mai davvero di guardare anche una sola contraddizione fissamente. La grande letteratura, come il modesto motto di spirito, gli fa vincere in modo momentaneo questa impossibilità grazie a una mediazione, tragica o comica, di piacere: parente in ciò della psicoanalisi, scienza che all'uomo dovrebbe insegnare come vincerla in modo perpetuo, senza nessun aiuto migliore che l'amore stesso di guardare fissamente in faccia ad ogni aspetto della realtà.

---

<sup>18</sup> J. Lacan, *Scritti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1974, vol. 1, pp. 263 sg.

<sup>19</sup> H. Bergson, *Du rire*, in *Œuvres*, Parigi, P.U.F., 1963, pp. 396, 431-53, 480-82.

<sup>20</sup> S. Freud, *Il motto di spirito*, cit., pp. 82, 131, 225-30.



## Quattro domande su *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando

a cura di Giuseppe Lo Castro e Elena Porciani

con le risposte di Beatrice Laghezza, Stefano Lazzarin,  
Luciano Pellegrini e Emanuele Zinato

In occasione della pubblicazione, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli e con una prefazione di Thomas Pavel, de *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* di Francesco Orlando (Torino, Einaudi, 2017) abbiamo chiesto a tre studiosi e a una studiosa in vario modo legati alla figura dell'autore e alle tematiche affrontate nel volume di riflettere sui nodi teorici e sui possibili sviluppi di una ricerca ventennale che, per quanto rimasta inconclusa, fornisce una prospettiva originale sui confini e sui caratteri di un ambito di primo piano dell'immaginario letterario occidentale.

- 1. La prima questione che vorremmo sollevare concerne l'impianto argomentativo del libro di Orlando. La nozione di 'soprannaturale' è in effetti relativamente inedita nella tradizione teorica; il termine è di solito utilizzato come un rilievo testuale legato o a incursioni del divino nell'opera letteraria o ad apparizioni e visioni che infrangano l'ordine naturale. La scelta di Orlando sostituisce la categoria più diffusa di fantastico e apre una implicita obiezione a Todorov. Si tratta di un sostanzioso ampliamento del campo di indagine che, fuoriuscendo dai confini del genere letterario, giunge ad abbracciare tutto il campo della letteratura extrarealistica. È un'operazione da ritenere produttiva? Vi persuade?*
- 2. Secondo un personale e collaudato metodo d'indagine teorica Orlando disegna una serie di categorie che esprimono il diverso tasso di credito che le opere letterarie accordano al soprannaturale, sempre però in una logica di bilanciamento tra un'istanza razionale di rifiuto e una profonda di riemersione e fiducia nel soprannaturale. A vostro avviso, la mappa di categorie e di testi organizzata da Orlando valorizza la lettura delle opere contraddistinte dalla presenza di soprannaturale? Apre nuovi orizzonti interpretativi?*
- 3. Il libro di Orlando è frutto di un'indagine a tutto campo su un repertorio di opere che mira ad abbracciare l'intera letteratura occidentale, sebbene il mondo classico non sia affrontato sistematicamente. Un simile orizzonte testuale può essere considerato il frutto di un minuzioso lavoro teorico, ma anche il prodotto di una selezione di carattere tematico. A vostro parere, come si coniugano, se si coniugano, questi due aspetti? Siamo di fronte a una grande ricerca di critica tematica, come a suo modo può dirsi per Gli oggetti desueti, a uno studio che indaga le tipologie della presenza del soprannaturale o, piuttosto, l'approccio e lo stesso ampliamento del tema evocano una riflessione sulle forme e le funzioni delle letterature tout court travalicando gli obiettivi di una indagine classicamente tematica?*
- 4. In un intervento dedicato a Francesco Orlando nel blog «Mimesis», Raffaele Donnarumma ha messo in dubbio la presenza significativa del soprannaturale letterario negli ultimi decenni del Novecento e nel Duemila. L'esemplificazione di Orlando si ferma del resto a metà Novecento. Che ne è delle sue categorie dopo il 1950? Operano ancora? È possibile ipotizzare nuove forme di soprannaturale? E la letteratura del presente ha davvero marginalizzato il soprannaturale o esso opera ancora come una imprescindibile forma dell'immaginario e del letterario?*

## Beatrice Laghezza

1. La nozione di soprannaturale adottata da Francesco Orlando non intende affatto, in realtà, sostituire quella todoroviana di *fantastique*: lo stesso Orlando precisa che la sua ricerca nasce proprio dal tentativo di verificare in che misura l'operazione compiuta dal critico francese su uno statuto ben preciso e storicamente determinato del soprannaturale letterario sia virtualmente estensibile a tutti gli altri statuti del soprannaturale di cui si può trovar traccia nella storia della letteratura. Se ci interroghiamo sulla fecondità teorica del postulato da cui l'indagine di Orlando prende le mosse, è allora necessario ricordare che per Todorov il «*suraturel*» è una «*catégorie littéraire*» la cui «*extension est beaucoup trop grande*» per poterne individuare una regola di funzionamento valida per più testi, ed è questa la ragione per cui l'autore dell'*Introduction à la littérature fantastique* sceglie di studiare il fantastico nei termini di un «*genre littéraire*» costruito sul principio narrativo dell'*hésitation*. Orlando intraprende dunque una strada che a Todorov sembra impossibile o infruttuosa da percorrere, mette da parte (senza per questo trascurarla) la questione del genere letterario e suggerisce una definizione del soprannaturale di tipo storico-retorico. Così, da un lato egli prova a descrivere come si articolò la semantica del soprannaturale letterario in rapporto a una serie di snodi epocali extraletterari che interessano sia le strutture materiali (la rivoluzione industriale e l'avvento del capitalismo) sia la storia della religione, delle ideologie e delle mentalità (la spaccatura prodotta nel cristianesimo dalla Controriforma, il diffondersi dello sperimentalismo moderno, la caduta dell'*Ancien Régime*, la progressiva scomparsa delle forme tradizionali di credenza nel soprannaturale). Dall'altro, si propone di mettere in luce mediante l'analisi testuale lo scarto che separa «l'intenzione di un'opera, e il modo effettivo di essere del testo». Ne deriva la sistematica attenzione che Orlando dedica al modo in cui sono enunciate o ri-definite le regole del soprannaturale, al trattamento ironico-derisorio del dato prodigioso sul piano dell'*elocutio*, al linguaggio iperfigurale e reversibile adoperato in questi testi, alle modalità retoriche attraverso le quali l'evento portentoso viene amplificato o minimizzato, alle strutture poliprospectiche della narrazione. Questo duplice cambiamento di prospettiva consente effettivamente a Orlando di muoversi liberamente attraverso epoche differenti e i più svariati generi letterari, ma gli offre anche la possibilità di estendere l'indagine a tutte quelle opere che restavano fuori dalla teorizzazione di Todorov sia perché scioglievano nel finale l'*hésitation* sia perché messe fuori uso da interpretazioni metaforico-allegoriche o di matrice psicoanalitica che, come sappiamo, per Todorov uccidono il fantastico. Ma l'operazione è fertile non solo in termini, per così dire, quantitativi. Dal 1970 in cui viene pubblicato il libro di Todorov a oggi, la nozione di *fantastique* ha conosciuto nella critica letteraria un raggio di applicazione vastissimo, finendo talvolta con il designare testi che poco o nulla hanno a che spartire con il genere descritto da Todorov, o addirittura con il diventare una categoria estetica onnicomprensiva suscettibile di accogliere in maniera indiscriminata miti, favole, *contes de fées*, letteratura dell'orrore, racconti dell'assurdo, romanzi *fantasy* o di fantascienza, *gothic novels*, narrazioni sperimentali e avanguardiste. Ebbene, la proposta di Orlando ha il vantaggio di dare a Todorov quel che è di Todorov, e al tempo stesso il merito di offrire uno strumento teorico il cui ventaglio di articolazioni si spera possa offrire agli studiosi del soprannaturale letterario delle direttive di analisi testuale più rispettose delle forme e dei generi letterari, e della loro storia.

2. La formazione di compromesso tra il credito accordato al soprannaturale e la critica opposta alla sua esistenza permette a Orlando di costruire un sistema proporzionale di categorie che, dosando di volta in volta il peso delle due istanze messe a confronto, ambisce a formalizzare il conflitto che si innesca nel momento in cui il paradigma di realtà vigente in un dato testo viene messo in discussione da un elemento che lo trascende. Orlando non nasconde di aver tratto i termini di credito e critica da un'impostazione teorica di origine freudiana che presenta numerosi punti di tangenza con il concetto matteblanchiano di *bi-logica*, ed è il primo a porsi l'obiezione del loro eventuale anacronismo se proiettati su opere anteriori alla frattura prodotta dal maturare dello

spirito critico moderno, opere in cui gli eventi prodigiosi non sono necessariamente percepiti come eterogenei rispetto al reale (è il caso, ad esempio, dei poemi omerici o della *Commedia* di Dante). Per uscire dall'*impasse*, Orlando cerca di dimostrare che è possibile integrare in una visione teorica più ampia la dimensione storica dei testi che presentano un soprannaturale forte codificato dalla tradizione mitologica o religiosa con la contro-obiezione che tutte le civiltà si sono poste il problema di «educare a distinguere il vero dal falso». In opere di questo tipo l'istanza della critica si ridurrebbe in sostanza al «comune senso della realtà» e troverebbe espressione testuale unicamente nelle regole che delimitano il soprannaturale. Se però rileggiamo il canto XXIII dell'*Inferno* in cui Dante e Virgilio sono inseguiti dai diavoli guardiani della quinta bolgia, troviamo piuttosto conferma del fatto che la paura di Dante, pur facendogli letteralmente «arricciar li peli», riguarda esclusivamente l'incolumità fisica, non lo statuto infernale della schiera dei Malebranche. E se poco importa che a dar la caccia a Dante e Virgilio siano i diavoli invece che dei comunissimi cani rabbiosi, non è del tutto chiaro in che senso la regola che impedisce ai Malebranche di rincorrere il pellegrino e la sua guida nella bolgia successiva possa costituire per Orlando un'istanza limitativa all'esistenza del soprannaturale. Nel libro che è stato pubblicato postumo le analisi testuali su opere della classicità e del Medioevo occupano, purtroppo, uno spazio inferiore rispetto a quelle che dal Cinquecento arrivano sino alla metà del Novecento, ma non è un caso che lo stesso autore si lasci sfuggire – quasi un *lapsus* freudiano – che alle sole regole «in effetti poco si addice il nome di critica». È probabile che, se Orlando avesse potuto proseguire le sue ricerche, sarebbe arrivato, negli anni, e di lettura in lettura, alla formulazione di un sistema di categorie messo alla prova su un campione di testi più esteso e in grado di abbracciare in proporzioni più equilibrate tra le varie epoche tutto il soprannaturale letterario «da Omero ai giorni nostri». Ciò gli avrebbe senz'altro permesso di continuare a smussare dall'interno delle analisi testuali sia il rischio dell'anacronismo sia i confini teorici di alcune categorie che nel libro sembrano ancora non del tutto definiti. E mi riferisco in particolare allo sdoppiamento del soprannaturale di *trasposizione* e al suo duplice rinvio a referenti di natura storico-sociale o psicologico-antropologica. Nel corso sul soprannaturale letterario che ho seguito all'Università di Pisa nel 1999-2000 non vi era traccia della seconda tipologia di rinvio, che del resto è assente anche nel breve saggio orlandiano del 2001 sugli *Statuti del soprannaturale nella narrativa* (cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti [a cura di], *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I. *La cultura del romanzo*, pp. 195-226). Nel libro del 2017, costruito sulla base dei corsi universitari del 2005 e del 2006, l'opposizione tra un rinvio di tipo storico e uno di tipo metastorico è assorbita, forse un po' troppo frettolosamente, dal minimo comun denominatore del meccanismo di *trasposizione*, e l'unico esempio di rimotivazione psicologico-antropologica preso in esame da Orlando – *Le Centaure* di Maurice de Guérin – lascia, credo, a noi lettori il compito di provare a sperimentare su altri testi la validità di un rinvio a referenti non strettamente materiali. Tanto più che la questione della valenza allegorica che il soprannaturale assume in ben quattro delle sei categorie orlandiane (oltre che nel soprannaturale di *trasposizione*, la ritroviamo in quelli di *ignoranza*, di *imposizione* e di *tradizione*), introduce nella tassonomia di Orlando il problema del significato del soprannaturale. E che si tratti di un fattore che condiziona l'impianto teorico del libro è comprovato dal fatto che, a mano a mano che si procede nella lettura, la *querelle* tra credito e critica sembra quasi perdere priorità rispetto a quella che diventa a tutti gli effetti una questione di ermeneutica su che cosa rappresenti o per che cosa stia il soprannaturale letterario.

3. Se la ricerca orlandiana sul soprannaturale è un'indagine di critica tematica, lo è senza dubbio in una prospettiva non strettamente contenutistica ma, come già si accennava, retorica, nella misura in cui un qualsiasi tema letterario non prescinde mai dalla materialità espressiva del testo che lo veicola, e dunque dalle sfumature stilistiche e tonali che gli conferiscono un tale significato per l'appunto in virtù del suo aspetto significante. A tal proposito credo di ricordare che a lezione Orlando preferisse parlare di *figure* piuttosto che di *temi*. D'altra parte, lo spettro che compare nell'*Hamlet* interpella le facoltà interpretative di Orazio e Amleto, e quelle di noi lettori, non

semplicemente perché è un fantasma, ma perché è un «fantasma semiotico». Ed è proprio la dimensione retorica del soprannaturale a costituire il punto di congiunzione tra selezione di carattere tematico e inchiesta teorica: se tutta la letteratura è per Orlando manifestazione semiotica di un *ritorno del represso*, la letteratura del soprannaturale è il luogo privilegiato in cui trova facoltà di parola il diritto alla fantasia e alla libertà di pensiero e di espressione. Non solo nei casi in cui il credito accordato al soprannaturale è proporzionalmente superiore alla critica che gli viene opposta, ma anche quando il soprannaturale è beffardamente deriso o indulgentemente canzonato, senza per questo escludere che si possa prendere inconsciamente gusto alla sua logica regressiva, a dispetto di ciò che è censurato dalla ragione e dalle costrizioni della realtà. E se la retorica del soprannaturale rappresenta per via sineddotica la retorica della letteratura *tout court*, acquista valore aggiunto anche la questione del rapporto che le opere sul soprannaturale intrattengono con i referenti storici ed extraletterari, non tanto in un meccanismo di rispecchiamento mimetico quanto in una logica inderogabile di reazione militante agli imperativi imposti dalla società, dalla politica, dalle ideologie, dal costume, dal buon senso, dalle mentalità.

4. Orlando scrive che l'invidia istintiva che ci suscita la credulità nel soprannaturale di don Chisciotte dimostra che, anche quando una razionalità di tipo superiore si è affermata, la ribellione contro i *Diktat* del pensiero logico e della realtà continua ad agire inconsciamente nel nostro io più profondo, spingendoci all'identificazione con tutti quei personaggi letterari che ereditano dal cavaliere della Mancia l'idea che «la capacità di trasfigurare fantasticamente il mondo» sia una componente intrinseca dell'immaginario e della letteratura di tutti i tempi. Tale convinzione ci sembra essere tanto più vera nei secoli posteriori alla nascita e alla diffusione del *récit fantastique* di Todorov (e dunque al soprannaturale di *ignoranza* orlandiano) se, come ipotizza Remo Ceserani nel suo libro del 1996 sul fantastico, l'introduzione di questo nuovo *modo* narrativo ha sortito l'effetto di modificare, per così dire, fantasticizzandolo, l'intero sistema dei generi e dei modi letterari. Nella sua analisi de *Il Maestro e Margherita* Orlando afferma che, per inquadrare il romanzo di Bulgakov, è necessario far interagire il carattere prepotente del soprannaturale di *imposizione* sia con il contesto quotidiano del soprannaturale di *ignoranza*, sia con i precedenti mitico-legendari del soprannaturale di *trasposizione*. La strada che il soprannaturale letterario sembra dunque voler intraprendere nel Novecento è innanzi tutto quella dell'ibridazione fra i suoi statuti. Facciamo allora qualche esempio, limitandoci a citare qualche testo della letteratura italiana contemporanea (nel libro di Orlando l'ultima opera italiana menzionata è *Le avventure di Pinocchio* di Collodi). Imposizione dell'inverosimile, contesto quotidiano e rimotivazione di alcuni temi del soprannaturale di tradizione compaiono in molti racconti di Primo Levi, in *Petrolio* di Pasolini, in *Centuria* di Manganelli e in *Tutto il ferro della torre Eiffel* di Michele Mari. Tutti questi testi, ma in particolare il romanzo di Mari, mettono poi l'accento sulla dimensione esasperatamente metaletteraria del soprannaturale contemporaneo, come già accadeva nella narrativa di Landolfi e, in anni a noi più vicini, nel soprannaturale di *derisione* della tradizione letteraria fantastica di cui si prende gioco Stefano Benni (si pensi a *Il bar sotto il mare* o a *Cari mostri*), e nel soprannaturale di *ignoranza* de *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco. Imposizione e incertezza coabitano in molti racconti fantastici di Tabucchi, anch'essi spesso caratterizzati da una fitta trama intertestuale (*I pomeriggi del sabato*, *Gli incanti*, *Any where out of the world*, *I treni che vanno a Madras*). E se il soprannaturale forte della *tradizione* biblica riemerge, passando per la narrativa di Elsa Morante, in quella di Rossana Ombres (*Serenata*), il destino del soprannaturale di *indulgenza* non è di restare confinato, in epoca moderna e contemporanea, unicamente nel recinto della letteratura per l'infanzia. Difatti, dopo i *contes philosophiques* de *I nostri antenati* di Calvino, esso si ibrida con il soprannaturale di *ignoranza* per presentarsi, in veste più nostalgica che ironica, nella trilogia di Anna Maria Ortese: *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. Un'analoga ibridazione tra *indulgenza* e *ignoranza* ritorna poi, in chiave fantascientifica, nel romano *Partiranno* di Luce d'Eramo che, denunciando i limiti dell'antropocentrismo, tratteggia la possibilità di un soprannaturale del *postumano*. Un'ipotesi suggerita anche da Paolo Volponi ne *Il pianeta irritabile*

o da Laura Pugno in *Sirene*, ma nell'ottica di un soprannaturale di *trasposizione* e rimotivazione del mito apocalittico.

### Stefano Lazzarin

**1.** Il soprannaturale è sempre stato al centro della riflessione dei più avvertiti teorici del fantastico: questa nozione ha un peso determinante nelle teorizzazioni 'storiche' di Caillois (1958), Vax (1964), Todorov (1970), Finné (1980), Lugnani (1983), ecc. Ma è vero che Orlando sposta la discussione, e che questo è uno degli aspetti non soltanto più immediatamente visibili, ma anche più importanti del suo libro. Orlando si colloca sul terreno dei temi letterari e prescinde dichiaratamente dalla questione della definizione dei generi (per lo meno quelli storici, dato che i suoi 'tipi di soprannaturale' assomigliano parecchio a generi teorici); nel primo capitolo, fissando alcune premesse generali della propria indagine, dichiara: «Non ci occuperemo delle distinzioni tra i vari generi, e nei nostri esempi ritroveremo romanzi, tragedie, poemi in versi, ecc.». Questa scommessa sul tema piuttosto che sul genere, modo o 'impulso' – «an impulse as significant as the mimetic impulse»: tale è la definizione, o meglio una delle definizioni, di letteratura 'fantastica' proposta da Kathryn Hume in *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature* (1984) – è il colpo di genio, semplicissimo come l'uovo di Colombo, che permette a Orlando di aggirare le difficoltà in cui si dibatte la teoria del fantastico fin dalle sue origini. Sostituendo all'impostazione per generi e modi letterari quella per grandi configurazioni tematiche o 'statuti del soprannaturale' Orlando riesce, infatti, a dilatare la cronologia – dal 'secolo breve' o brevissimo di Todorov, l'Ottocento, a millenni di letteratura – mentre conserva ai testi la loro più concreta dimensione storica e contestuale. Non posso qui condurre un'analisi dettagliata, che dimostrerebbe, credo senza ambiguità, come l'operazione compiuta da Orlando sia decisamente produttiva; mi limiterò a nominare due *cruces* del dibattito teorico sul fantastico che il ricorso alla nozione di soprannaturale permette di aggirare proficuamente o sciogliere persuasivamente, e tre orizzonti di ricerca inediti che Orlando spalanca agli studiosi. Le *cruces* sono: il rapporto fra il romanzo gotico e il racconto fantastico, due generi storici spesso gettati nello stesso calderone insieme a molti altri, ritenuti a torto 'anti-mimetici' e mai distinti con efficacia; e la relazione che intercorre tra il fantastico ottocentesco o classico e quello novecentesco o 'neofantastico' (Jaime Alazraki, 1983). I nuovi campi di ricerca sono: il soprannaturale di derisione, cui gli studiosi avevano concesso, prima di Orlando, uno spazio esiguo e marginale, e che diventa viceversa nel *Soprannaturale letterario* uno dei sei statuti di soprannaturale nella letteratura occidentale; l'identificazione del nuovo statuto del soprannaturale di trasposizione, fino a oggi completamente trascurato dai teorici; l'indagine su altre svolte decisive nel rapporto della cultura occidentale con il soprannaturale, oltre all'unica – quella di fine Settecento – che gli studiosi (fra cui lo stesso Orlando negli *Oggetti desueti*) avessero individuato con sicurezza: *Il soprannaturale letterario* si sofferma su un *tournant* almeno altrettanto cruciale, la Riforma e i suoi 'dintorni'. È in virtù di questa svolta cinquecentesca che Amleto, nell'omonimo dramma shakespeariano, parte dal presupposto che se uno spettro si mostra sia obbligatoriamente per comunicare qualcosa: una specifica variante di spettro come il «fantasma semiotico, cioè [...] venuto per segnalare qualcosa», se non esclusiva dell'Occidente post-riformistico, appare allora fortemente caratteristica dell'epoca successiva alla «svolta cinquecentesca» nella credenza al soprannaturale.

**2.** Lo spostamento del *focus* teorico dal fantastico al soprannaturale, la definizione del soprannaturale come formazione di compromesso e la scelta di investire tutta la posta ermeneutica sulla diade concettuale credito/critica sono scelte interpretative che si implicano reciprocamente; quel che ho detto sopra vale dunque per l'operazione cartografico-tassonomica orlandiana nel suo insieme. Piuttosto si potrebbe notare come lo sguardo panoramico di Orlando su due o tre millenni di letteratura del soprannaturale, se gli consente di rinnovare decisamente la prospettiva d'indagine,

lo espone alle insidie che minacciano inevitabilmente le periodizzazioni di lunga durata. Orlando ne era, naturalmente, ben consapevole: «L'impiego trasversale di termini astratti come critica e credito per testi di tutte le epoche e di tutti i generi si espone evidentemente a un forte rischio di anacronismo», sottolinea nel primo capitolo. Questo pericolo della proiezione di categorie concettuali sorte in epoca moderna o contemporanea – come per l'appunto il soprannaturale – su epoche precedenti si coglie talvolta a livello microtestuale, nelle letture di singole opere che faticano a entrare nella griglia delle categorie orlandiane. Un esempio è il romanzo in versi *Yvain ou le chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, in cui un *vilain* spiega al cavaliere Calogrenant che incontrerà una fontana fredda e ribollente al tempo stesso, e che buttando un po' d'acqua su una pietra susciterà una bufera. Ora, tale causalità è innegabilmente magica, ma risulta perfettamente naturale nel mondo simbolico di Chrétien de Troyes. Nella «*situazione storica data*» rappresentata dallo scrittore medievale una fontana magica non costituisce affatto «*una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali*», secondo la definizione di soprannaturale fornita da Orlando sempre nel cap. I: che la fontana ribollisca d'acqua fredda e che quest'ultima, gocciolando sulla pietra, scateni una tempesta fa parte della natura e della norma di un mondo che è tutto intimamente impregnato di magia. E infatti, anche se il *vilain* dichiara di non aver mai visto una fontana del genere, queste fontane, nel romanzo arturiano, sono precisamente la regola: inscritte nella natura di un universo costellato di simboli, che spetta ai personaggi (ai cavalieri) decifrare. In altri termini, purché si conosca il relativo codice segnico – e se non i cavalieri, il 'mondo finzionale' creato dal testo certamente lo conosce –, non v'è alcun soprannaturale nella *merveille* del romanzo arturiano: il soprannaturale scaturirà invece quando, molti secoli più tardi, il codice non risulterà più disponibile perché l'illuminismo l'avrà dichiarato irrazionale e assurdo.

**3.** Mi sembra che i due aspetti citati non si escludano reciprocamente: proprio come *Gli oggetti desueti* – che costituiscono in tal senso, ma anche per altre ragioni, il gemello del *Soprannaturale letterario* –, il libro postumo di Orlando è una grande ricerca tematica, anzi più esattamente tematologica, e al tempo stesso un'inchiesta di natura teorica su statuto e funzioni della letteratura *tout court*. Come ricerca *tematologica*, *Il soprannaturale letterario* recensisce e classifica i principali statuti che il tema del soprannaturale ha assunto nella letteratura occidentale, senza frontiere di lingua, letteratura, cultura (e potremmo dire senza confini di tempo, o per lo meno con un unico limite cronologico, quello inferiore, situato verso la metà del Novecento). Come *inchiesta teorica*, *Il soprannaturale letterario* indaga sul soprannaturale in quanto formazione di compromesso fra le opposte istanze del credito e della critica: e ben sappiamo come tutta l'opera di Orlando, non soltanto i libri sugli oggetti desueti e sul soprannaturale, riguardi precisamente la possibilità di interpretare il fenomeno-letteratura alla luce del concetto di formazione di compromesso, desunto all'origine dal libro freudiano sul motto di spirito ed esplorato nelle sue molteplici declinazioni. In un saggio del 2008 Daniele Giglioli ha scritto, con spirito paradossale e un po' provocatorio, che «[s]e ogni atto critico è un atto interpretativo, e se nessun atto interpretativo può fare a meno di un investimento tematico (e cioè dell'interrogazione sui legami che connettono l'argomento e il senso di un'opera), allora ogni critica è tematica».

L'argomentazione potrebbe essere ribaltata: non soltanto ogni critica è, in senso lato, tematica; ogni tematologia è per definizione teorica: il libro di Orlando ce lo mostra con chiarezza abbagliante.

**4.** Mi è sempre parso difficile pronunciare verdetti funebri in campo letterario. Franco Moretti (1987) decreta la fine del *Bildungsroman* addirittura con Jane Austen; ma tutta la grande tradizione francese è posteriore alla scrittrice britannica (e in Italia basterebbero tre titoli – *Una vita, I Viceré, I vecchi e i giovani* – a smentire Moretti: in questi romanzi la *Bildung* sarà anche perversa, ma sempre *Bildung* è). Per quanto riguarda il racconto fantastico, Tzvetan Todorov (1970) ne identifica gli ultimi esempi esteticamente soddisfacenti in Maupassant: ma i nomi di Landolfi e Cortázar

dimostrano a sufficienza che il fantastico mantiene una presenza forte e significativa nella letteratura del Novecento.

Tuttavia, a ben vedere, la posizione di Donnarumma è tutt'altro che categorica. Il critico si chiede «che cosa ne sia del soprannaturale dopo l'arco cronologico che Orlando prende in considerazione», e dunque dopo la «metà del secolo scorso»; la risposta – per l'appunto sfumata – è duplice: se «in età postmoderna» il soprannaturale sembra aver «goduto di buona salute», «dopo il postmoderno» – cioè «negli ultimi anni», secondo l'ipotesi interpretativa avanzata in *Ipermodernità* (2014) – esso pare essersi «assottigliato non per estinguersi, ma per essere relegato nelle zone della letteratura e della cinematografia commerciale». Che la letteratura postmoderna ospiti numerose testimonianze di vitalità del soprannaturale mi sembra al di là di ogni ragionevole dubbio; lo dimostrano i romanzi menzionati da Donnarumma – *Cien años de soledad* (1967) e *The Satanic Verses* (1988) – e lo conferma un semplice elenco di nomi (e date, e titoli). Si va da alcuni romanzi di Nabokov, le cui versioni definitive in inglese escono dopo il faticoso spartiacque degli anni Cinquanta (*Invitation to a Beheading*, 1959, e *Despair*, 1965), ai racconti landolfiani di *Un paniere di chioccioline* (1968) e del postumo *Diario perpetuo* (2012), che raccoglie testi degli anni Sessanta e Settanta; dal soprannaturale di incertezza di Ocampo (*El diario de Porfiria Bernal*, nella raccolta *Las invitadas*, 1961) e Tabucchi (*I pomeriggi del sabato*, nel *Gioco del rovescio*, 1981) a quello, tecnologicamente rimotivato, degli scrittori di lingua spagnola come Bioy Casares (*El Nómene*, nelle *Historias desafortadas*, 1986) e Montalbán (*Historias de fantasmas*, 1987); dal Calvino di *Ottavia* (nelle *Città invisibili*, 1972) e della *Storia del regno dei vampiri* (nella *Taverna dei destini incrociati*, 1973) al Manganelli di *Centuria* (1979), che sperimentano entrambi forme originali di soprannaturale di imposizione; dal Mari di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990) al Pasolini della 'visione del Merda' (*Petrolio*, 1992, postumo) e fino all'Umberto Eco dell'*Isola del giorno prima* (1994), che lavorano invece sul soprannaturale di trasposizione; senza dimenticare le forme ibride, che sembrano anzi le più frequenti, come mostrano – menziono tre esempi fra i moltissimi che si potrebbero citare – i romanzi 'straordinari' della maturità di Palazzeschi (*Il Doge e Stefanino*, rispettivamente del 1967 e del 1969, mescolano indulgenza, derisione e trasposizione, con una spruzzatina di imposizione), l'opera tutt'intera o quasi di Manganelli, che compendia e ibrida praticamente tutte le forme del soprannaturale orlandiano (anche se quello di derisione rimane predominante), e *Cuando fui mortal* (1996) di Javier Marías, a metà fra imposizione e derisione. Mi sembra più difficile negare la pertinenza del soprannaturale nella letteratura 'non commerciale' (per riprendere l'etichetta utilizzata da Donnarumma) degli ultimi decenni, perfino in epoca 'ipermoderna'. C'è un esempio che mi pare decisivo in tal senso: quello della grande letteratura angloamericana sulla 'spetttralità' (nel senso che alla parola attribuiscono per l'appunto i teorici di lingua inglese, sulla scia del Derrida di *Spectres de Marx*, 1993). Sono scrittori come Dick e Ballard – che non possono certo essere liquidati confinandoli nella 'letteratura dei generi' – e poi DeLillo, Auster, Ellis, e tanti altri, che pubblicano nella seconda metà del Novecento e nella prima parte del nuovo secolo: nei loro romanzi e racconti gli spettri – ma una categoria particolare di spettri, che non proviene dall'Aldilà e ha a che fare, piuttosto, con il denaro, la merce, il potere – si moltiplicano esponenzialmente, mentre l'uomo entra in una fase evolutiva post-umana che tende a farne un essere immortale (così negli ultimi romanzi di DeLillo: da *Cosmopolis*, 2003, a *Point Omega*, 2010, a *Zero K*, 2016). Ora, questa 'spetttralità senza spettri' della letteratura contemporanea, se vogliamo descriverla con la terminologia di Orlando, non è nient'altro che soprannaturale di trasposizione.

Più che la sopravvivenza o no del soprannaturale nella letteratura tardo-novecentesca e primo-duemillesca, la vera questione mi sembra un'altra: come nel caso degli *Oggetti desueti*, le categorie di Orlando funzionano *meglio* per la letteratura ottocentesca; è tutto il Novecento, non soltanto la sua fetta più recente o la letteratura del nuovo secolo, a risultare (relativamente) poco categorizzabile, (relativamente) poco permeabile al rigoroso furore tassonomico di Orlando. E il grande teorico lo sapeva: in apertura del capitolo novecentesco degli *Oggetti desueti* egli esprime

infatti il dubbio che «l'albero semantico» sia «un insieme d'ipotesi classificatorie ottocentesco», difficilmente applicabile, di conseguenza, all'epoca inaugurata dal trionfo delle avanguardie.

### Luciano Pellegrini

1. Il soprannaturale è per Orlando tutto ciò che determina uno scarto rispetto all'idea che le varie epoche hanno della realtà e del naturale. Questa definizione corrisponde in effetti a un grande allargamento del campo, ben oltre i limiti cronologici e di genere cui rimanda il fantastico delineato da Todorov. Il termine 'soprannaturale', nella sua neutralità, rimanda sin dal titolo a questo ampliamento, che equivale a un'audace presa di posizione. Non solo Orlando studia testi di epoche e generi diversi, ma mette sullo stesso piano forme di soprannaturale che siamo abituati a considerare come essenzialmente eterogenee. Fra due estremi: il soprannaturale che coinvolge la religione e quello che investe esclusivamente la letteratura. Questo atteggiamento rispecchia un principio che Orlando formulava a lezione e per iscritto: che non c'è vera conoscenza, non si possono elaborare categorie fondate, se non per comparazione. L'allargamento del campo corrisponde inoltre a uno degli aspetti più affascinanti e rischiosi della ricerca. Il soprannaturale è letteratura al quadrato, in quanto la dialettica fra credito e critica o ragione e immaginazione corrisponde alle tensioni interne che per Orlando definiscono il discorso letterario. Lo studio del soprannaturale prende un valore antropologico, perché significa interrogarsi sulla funzione della letteratura, in quanto spazio in cui si sedimentano per secoli tensioni proprie alla natura umana.

2. In questo libro si percepisce forse ancora con più chiarezza il privilegio che Orlando accordava all'esperienza della lettura. Le categorie che elabora sono sempre il frutto dell'oggettivazione della sensibilità del critico-lettore. È in virtù della fiducia nella natura emblematica di alcuni testi che il campo pericolosamente esteso e vario di tutto ciò che è extrarealistico risulta ritagliabile. Le categorie astratte non violentano la storia perché scaturiscono da una lettura attenta a rispettare la natura dei testi. Orlando raccontava il giorno in cui concepì l'albero semantico degli *Oggetti desueti* nella pineta di San Rossore: dopo anni di letture, riflettendo su alcuni testi eletti a padri fondatori, Orlando tracciò in una sola volta le dodici ben note diramazioni. L'albero rese poi la prova ulteriore di almeno un altro decennio di letture, prima della stesura del libro. Il carattere incompiuto del *Soprannaturale*, e quindi il numero ridotto, rispetto agli *Oggetti desueti*, dei testi considerati, rende forse più evidente il procedere empirico per testi fondatori, e mostra di conseguenza come Orlando miri più a cogliere le diverse rappresentazioni del tema su lunghe durate, che non a stilare l'inventario dei motivi e micro motivi che lo caratterizzano. In questo modo Orlando può gettare una luce impreveduta sui classici che considera. Non solo quindi per le sue capacità analitiche, ma perché le sue interpretazioni situano il testo in una prospettiva più ampia. Dal momento che il soprannaturale è letteratura rimanda alla tensione tra realtà e irrealtà che presiede a un testo letterario, nelle letture di Orlando ogni testo diventa il documento di una sorta di lunga storia degli equilibri fra razionalità e irrazionale, o fra razionalità diverse...

3. Come già negli *Oggetti desueti*, il progetto del *Soprannaturale* è di individuare una serie di *topoi* cui ricondurre un tema vasto e onnipresente. In questo ultimo libro, è come se il campionario si limitasse ai soli testi fondatori. Ne consegue che le analisi di testo sono più prolungate e le categorie hanno contorni meno netti. Ciò non mi pare però dovuto solo alle circostanze di pubblicazione. Negli *Oggetti desueti* Orlando quasi crea il suo tema, ritagliandolo in categorie ben delimitate. Il numero e il tenore degli esempi ne provano poi l'importanza, ma si tratta comunque di un tema recondito e marginale nel contesto dell'opera intera. Il soprannaturale è invece un tema centrale, su cui si può imperniare il significato di tutto il testo. Se a questo si aggiunge che il soprannaturale rimanda alla letteratura stessa, questa ricerca tematica rischia di travalicare, come dite, in qualcosa di diverso e di più ampio. Non è da escludere che sia anche per questo che Orlando non abbia mai



deciso di concludere il libro. Nell'ultimo decennio rifletteva a una riformulazione della sua proposta di teoria della letteratura. Forse la stesura del *Soprannaturale* non poteva avvenire prima di quella riformulazione. Questo libro inedito costituisce infatti una tappa significativa dell'ultima fase del pensiero e del metodo di Orlando. Detto questo, il libro resta un libro di critica tematica, in un senso preciso e atipico. Non c'è da aspettarsi un repertorio di motivi e occorrenze. Vi si individua piuttosto una serie di possibilità di rappresentazione del soprannaturale. Come quella per esempio di un soprannaturale ripescato nella tradizione, che ritrova la forza perduta perché si presta a esprimere allegoricamente, per *trasposizione*, una realtà che nel presente è sentita come misteriosa. Ogni categoria ha la sua storia e si lega spesso a epoche precise: il soprannaturale d'imposizione ad esempio è una possibilità soprattutto novecentesca, e sembrano non esserci occorrenze anteriori. Ma le categorie rimandano a possibilità di rappresentazione del tema sempre attuali e in teoria tutte letterariamente percorribili, in ogni momento.

4. Non m'intendo abbastanza di letteratura del presente per azzardare una risposta. Ho preso atto con sorpresa di quanto ha affermato Raffaele Donnarumma alla fine del suo bell'intervento. Donnarumma ha in mente un canone narrativo del presente. Egli stesso riconosce infatti che il soprannaturale continua a operare ma in generi meno degni o in altre forme d'arte. Oggi il soprannaturale narrativo sembra dunque non esprimersi, nemmeno nelle forme più tenui previste da Orlando. Non solo. Se un domani il soprannaturale ricominciasse a esprimersi, potrebbe essere in una forma non prevista dalle categorie del libro. Ciò non farebbe comunque del *Soprannaturale* un libro chiuso nella tradizione. La scommessa di Orlando è stata individuare, come dicevo, le possibilità principali della rappresentazione del soprannaturale. Possibilità che hanno una loro storia ma che sono sempre tutte percorribili. Potrebbero riesprimersi allo stato puro, oppure ibridarsi, anche al punto da richiedere l'elaborazione di altre categorie, diverse da quelle del libro. L'empirismo stesso del metodo, per cui la lettura è sempre posta a fondamento d'ogni astrazione, fa della teoria del *Soprannaturale* un sistema aperto al futuro, e all'imprevedibilità della storia letteraria. Quel che conta, certo, è che le manifestazioni letterarie del soprannaturale siano pur sempre descrivibili come formazioni di compromesso fra critica e credito. Oggi il soprannaturale narrativo tace, domani potrebbe nascerne una forma non prevista dalle categorie di Orlando. La scommessa di Orlando è di avere individuato le possibilità principali della rappresentazione del soprannaturale. Possibilità che hanno una loro storia ma che sono sempre tutte attuali, che potrebbero riesprimersi pure, oppure ibridarsi, anche al punto da richiedere l'elaborazione di altre categorie, diverse ma pur sempre incentrate sulla formazione di compromesso fra critica e credito.

### **Emanuele Zinato**

1. Se con il termine 'impianto' si vuole intendere l'architettura complessiva del volume, va detto in anteprima che il nuovo libro sul soprannaturale letterario è il frutto del paziente lavoro dei tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) su registrazioni e appunti dei corsi universitari pisani del 2005 e del 2006. Il risultato non può dunque coincidere con l'impianto che ne avrebbe dato l'autore, ben noto per il minuzioso *labor limae* sulla propria scrittura, nel momento di congedare l'opera definitiva se la morte non ne avesse interrotto il lavoro. È tuttavia molto significativo che quest'opera (pur con le sue caratteristiche postume e provvisorie) prenda le mosse dal consapevole oltrepassamento dei limiti cronologici del fantastico studiato da Todorov: mentre il fantastico corrisponde a uno statuto del soprannaturale che poteva darsi soltanto *in un preciso momento storico*, all'indomani dell'Illuminismo, quando la moderna razionalità si era da poco imposta nel mondo e la letteratura ne rivelava la precarietà, il soprannaturale invece viene messo da Orlando in relazione al modo in cui la letteratura può *sempre* ospitare la tentazione della mente umana di fingere e di credere all'incredibile. E l'inclusione nella categoria di aspetti

variamente attribuibili alla sfera del religioso, a quella della superstizione o a quella del pensiero magico, sottende con chiarezza esemplare l'opzione materialistica che sempre contraddistingue l'approccio freudiano di Orlando all'immaginario letterario, ai suoi codici e alle sue convenzioni. In forme schematiche, si può dire insomma che mentre il grande libro sugli oggetti desueti si occupava soprattutto del modo mimetico-realistico, ponendo al centro il metodo di Auerbach, il lavoro postumo sul soprannaturale si occupa delle modalità stesse della finzione, quando – rappresentando sfere dell'esperienza e della percezione non 'naturali', – deve farsi finzione al quadrato, o iperfinzione. Orlando infatti accosta opere lontane nel tempo ma simili fra loro per i dosaggi di credulità e diffidenza, come segni del conflitto nei testi fra due logiche (fra le distinzioni e le regole della ragione e le confusioni e il disordine del fantasticare): l'importanza teorica di questa indagine riguarda dunque la stessa facoltà umana della finzione e le sue risorse. Thomas Pavel, del resto, lo rileva con esattezza nella sua *Prefazione*: «prendendo come punto di partenza la nozione di *ficcio*, Orlando definisce il soprannaturale come una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che son sentite come normali o naturali in una situazione storica data» (p. IX). Orlando, dunque, a differenza di Todorov, tenta di dar conto con gli strumenti desunti da Freud e da Matte Blanco (p. 21 e p. 52) dei gradi, delle zone e della logica con cui la letteratura di ogni epoca neutralizza e ricombina l'opposizione tra il vero e il falso.

2. Questo nuovo libro implica un approccio logico-tipologico alle diverse rappresentazioni del soprannaturale e in esso, più che negli altri libri orlandiani, vengono sfruttate le potenzialità ermeneutiche di uno dei modelli freudiani più fecondi ai fini della lettura dei testi: quello della formazione di compromesso. Si distinguono innanzitutto due situazioni estreme: un soprannaturale di *tradizione* (in tutte le opere che danno massimo credito al dato straordinario, favoloso, magico o divino, come a esempio accade in Omero o in Dante), e un soprannaturale di *derisione* (nelle opere in cui mediante il riso si dà il minor credito possibile al dato straordinario, come a esempio in Scarron, Tassoni, Montesquieu). Fra questi due estremi, Orlando individua un diverso dosaggio fra gradi intermedi e – come fa di solito – dà loro dei nomi convenzionali: il soprannaturale di *indulgenza*, di *ignoranza*, di *trasposizione*, di *imposizione*. Il primo, il cui tratto è la regressione verso l'infanzia (a esempio, le fiabe di Basile o di Perrault, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio) si ha quando il sorriso non mette in radicale dubbio il soprannaturale; il secondo tipo coincide con il fantastico todoroviano e riguarda l'esitazione tra credenza nel prodigio e critica razionale (a esempio nei romanzi gotici e di fantasmi o in *Giro di vite* di James). Il soprannaturale procede inoltre per *trasposizione* quando – come nel *Faust* o nei *Fratelli Karamazov* o nell'*Anello del Nibelungo* - ricorre all'autorità di antiche leggende ma le trapianta in una situazione contemporanea; e, infine, funziona per *imposizione* se inventa di sana pianta e impone al mondo reale un elemento soprannaturale indipendente da ogni traccia di credenza leggendaria, magica, folklorica o religiosa precedente (a esempio in Kafka).

Personalmente, più che la mappa categoriale, e più delle nomenclature e delle classificazioni, credo abbia una enorme potenzialità euristica e ermeneutica il concetto orlandiano stesso di dosaggio: vale a dire l'idea, a mio parere capitale, che l'opera letteraria ospiti sempre due o più istanze conflittuali, a dosi diverse, come i vettori in un campo di forze, e derivi la sua stessa forma dall'equilibrio instabile fra di esse. Per tornare al libro sul soprannaturale: se ai due estremi – la critica che distingue e prende le distanze e il credito che prende per buono il miracolo - l'istanza minoritaria ha sempre una qualche voce, ciò dipende dal fatto che per Orlando il dispositivo con cui funziona un testo letterario, come il motto di spirito per Freud, è la formazione di compromesso. I testi che rappresentano il soprannaturale si configurano come un «ambito due volte immaginario» (p. 18), all'interno del quale il lettore è chiamato a accettare che alcune leggi di realtà (a esempio il principio di non contraddizione) vengano sospese e, a un certo grado, neutralizzate. Affinché il dispositivo funzioni, è necessario che alle regole del mondo a cui siamo abituati ne subentrino altre, imposte dal testo: il caso più significativo è la *Commedia* dantesca, che al disordine morale dei peccatori oppone l'ordine implacabile di una topografia divina, ma regole rigorose fino

all'ossessione subentrano in ogni procedura oltremondana o magica, come testimoniano i rituali di magia in Shakespeare. Anche un soprannaturale delegittimato mantiene inoltre un certo quoziente di consenso: il soprannaturale *di derisione*, già presente nell'antichità (a esempio in Luciano), trova nel Chisciotte deriso il suo eroe moderno e domina la pratica demistificatrice degli illuministi. Tuttavia lo stesso Don Chisciotte è «la prova vivente» (p. 90) che un soprannaturale ridicolizzato può continuare a essere considerato tale perché, se il protagonista è l'unico a credere alle proprie visioni fantastiche e cavalleresche, proprio la sua farneticante attività mentale non può che spingere il lettore a identificarsi (entro un certo dosaggio) con la sua capacità di credere all'incredibile, inducendolo ad accettare le regole della finzione e a concedere all'irrazionale una qualche marginale sopravvivenza.

3. Credo che questo libro vada letto e capito più per differenza che per omologia con *Gli oggetti desueti*. Mentre il lavoro sugli *Oggetti desueti* si lascia interpretare come una ricerca di tipo tematico, quello sul soprannaturale letterario travalica nettamente l'orizzonte della tematologia. Orlando nelle sue opere ha riutilizzato, modificandole, due nozioni della psicoanalisi freudiana: da un lato in luogo di 'rimosso' ha parlato di 'represso' comprendendo la censura che grava su idee e forme socialmente scomode, e dall'altro ha definito la formazione di compromesso come quella «manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto» (F. Orlando, *Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana*, VI, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 585) a detrimento della sua accezione clinica e sintomatologica. I due strumenti non sono tuttavia presenti nei suoi lavori con la medesima intensità o rilevanza: il *ritorno del represso* presuppone memoria, rimozione e sedimentazione storica, la *formazione di compromesso* invece implica il collidere e il combinarsi sincronicamente, a gradi diversi, di forze psichiche e semantiche divergenti. Nella ricerca sugli oggetti desueti, fortemente storicizzante, domina l'idea che la letteratura ospiti il ritorno del represso di una società mercificata (e le porzioni di mondo rappresentate nei testi e indagate sono *cose*, corporeità non funzionali), nel lavoro postumo sul soprannaturale, invece, il modello logico della formazione di compromesso sembra prevalere su quello storico del ritorno del represso (e le emergenze testuali campionate sono eventi non reali ma mentali). Della triade evidenziata dal sottotitolo (*storia, logica e forme*) qui è il modello logico, insomma, a avere la meglio sugli altri due. La ricerca sul soprannaturale si può dunque considerare, come suggeriscono nell'*Introduzione* i curatori, «l'elemento mancante di un trittico» (p. XIV) solo a patto di sottolineare le divergenze rispetto a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Mentre il lavoro sugli oggetti insoliti, invecchiati, inutili presuppone infatti la *storia* e l'idea di letteratura come «ripostiglio antifunzionale», la ricerca sul soprannaturale è in prevalenza incentrata sulla *mente* umana, sui dispositivi di finzione e sui modi letterari di sospensione dell'esame di realtà.

4. Gli ambiti della letteratura postmoderna e di quella successiva, detta ipermoderna, non sono stati sondati dalle ricerche di Orlando, attestate elettivamente intorno all'illuminismo e alla svolta delle rivoluzioni industriali. In generale, la tendenza socioculturale in atto dalla seconda metà del Novecento in poi, a «colonizzare» l'inconscio (Jameson) e a riutilizzare le tecniche delle avanguardie ai fini del «surrealismo di massa» (Fortini), l'estetizzazione e erotizzazione delle merci e il nuovo statuto del desiderio, tendono a mettere in crisi le dinamiche della repressione e del represso che stanno alla base dell'idea stessa che la letteratura possa essere il veicolo istituzionalizzato di un ritorno del represso. Fino al punto che un celebre psicoanalista lacaniano ha potuto parlare di un «uomo senza inconscio» (Recalcati).

Mi pare, tuttavia, che lo strumento orlandiano della formazione di compromesso e in generale il suo strenuo tentativo di impiegare nella critica letteraria i concetti logici desunti dallo psicoanalista cileno Matte Blanco, che sono alla base del libro postumo sul soprannaturale e della ricerca in fieri

sulle figure dell'invenzione, siano ancora vitali e utili a verificare la forza non spenta del pensiero e della critica freudiana anche nell'età dell'egemonia del cognitivismo e delle neuroscienze. Il bisogno di finzioni e di rappresentazioni non solo mimetiche continua a darsi, in epoca ipercontemporanea, forse maggiormente nelle serie tv che nei testi letterari: l'immaginario globale si nutre di rappresentazioni fantastiche e *fantasy* nella ricerca (spesso degradata e seriale) di violare i limiti asimmetrici e spazio-temporali e la soglia stessa tra vita e morte. Le distopie e gli oltrepassamenti della realtà data sono assai presenti in molti prodotti dell'immaginario (grazie a dislocazioni nello spazio e nel tempo, a psichismi farmacologici o tecnologici). Ma anche in letteratura vi sono opere che travalicano la tradizione realistica del *novel* e riutilizzano, magari per vie fantascientifiche, il soprannaturale per *imposizione* più che per *indulgenza*: penso a esempio, nella letteratura italiana del nuovo millennio, ai casi esemplari di *Sirene* e di *Quando verrai* di Laura Pugno o, per restare al secondo Novecento, a *Il pianeta irritabile* di Volponi o a *Dissipatio HG* di Morselli.

Sara Da Ronch

## Alba de Céspedes e il romanzo della scrittura Il caso di *Quaderno Proibito*

All'interno della vasta produzione di Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, *Dalla parte di lei* e *Il rimorso* danno forma a quella che è stata più volte definita trilogia della scrittura.<sup>1</sup> Nei romanzi in oggetto – editi tra il 1949 e il 1963, periodo in cui la scrittrice vive e lavora a Roma – tale tematica assume un rilievo preponderante, tanto da modularne la stessa struttura narrativa. Nel primo dei tre romanzi, *Dalla parte di lei*, il testo assume le forme di una memoria difensiva, in *Quaderno proibito* quelle di un diario e nel *Rimorso* quelle di una corrispondenza epistolare.

L'indagine di de Céspedes sul valore della scrittura è una riflessione articolata, che non si limita a vagliare la scrittura come uno strumento attraverso cui realizzare l'opera d'arte, ma fa della scrittura l'oggetto delle proprie rappresentazioni, raffigurandola in diverse forme, tutte però differenti dall'impiego letterario. La peculiarità di tali rappresentazioni metanarrative sta nella scelta dell'autrice di raccontare non la scrittura di opere d'arte, ma scritte per così dire comuni e, proprio per tale ragione, particolarmente intime e profonde. De Céspedes sembra cioè voler insistere, più che sul valore letterario, su quello umano e catartico di ciò che scrive. In questa trilogia della scrittura, l'opera che ho ritenuto maggiormente esemplificativa e che pertanto ho assunto a riassumere l'orizzonte di ricerca di questo periodo è *Quaderno proibito*. Il romanzo esce per la prima volta sulla rivista «Incom» in venticinque puntate, dal 23 dicembre 1950 al 9 giugno 1951; mentre la prima pubblicazione in volume è del 1952 per i tipi della casa editrice di Arnoldo Mondadori. Riconducibile nella tipologia alla fitta produzione di scritte autonarrative del periodo, il romanzo espone, attraverso la riproduzione delle pagine di un diario, la richiesta di ascolto e di rinascita che una quarantenne medio borghese riversa sulla pagina scritta. Sebbene tale richiesta si riveli una sorta di grido nel vuoto, in quanto il romanzo termina con la distruzione del quaderno, le aperture di significato offerte dalla rappresentazione meta-scrittoria sono molteplici e di grande versatilità.

### 1. *Il nodo de Céspedes-scrittura*

L'intreccio a filo doppio che de Céspedes trama con la scrittura si può indagare, nell'ottica di *Quaderno proibito*, assumendo due differenti punti di vista: da un lato la

---

<sup>1</sup> Su tale argomento si confrontino i lavori di Marina Zancan: *La donna*, in *La letteratura italiana*, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827; *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998; *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135 e *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, nel coll. *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, Milano, Il Saggiatore, 2005, pp. 19-65. Nel medesimo volume si veda anche l'intervento di Alessandra Rabitti, *Donne che scrivono*, pp. 130-134.

modalità con cui de Céspedes vive la scrittura in prima persona – in primis come autrice di romanzi e, secondariamente, in relazione alla forma diario – e, dall’altro, il valore che la scrittrice attribuisce alla scrittura quando la rende oggetto dei propri romanzi, filtrandola attraverso il proprio sguardo di donna.

Soffermandoci sulla prima delle due riflessioni proposte, da un esame degli scritti di de Céspedes ciò che emerge è una profonda attenzione al valore della scrittura. Tale aspetto, che denota, oltre alla passione che anima la scrittrice, consapevolezza della profondità di analisi raggiungibile tramite il mezzo scrittorio, resta una costante che ne accompagna l’intera produzione letteraria. Scrive de Céspedes nel proprio diario all’inizio del 1940:

Bisogna viverla o scriverla la vita? Mi sembra che ormai per me la scelta sia inderogabile. Scriverla. Scriverla.<sup>2</sup>

E tale convinzione rimane un punto fermo lungo l’intero percorso dell’autrice, che in un’intervista fatta pochi anni prima della morte ribadisce con chiarezza il proprio pensiero:

Non so immaginare la mia vita senza la scrittura perché non c’è stata mai vita per me senza scrivere.<sup>3</sup>

Già da questi brevi estratti, appare chiaro come per de Céspedes il tipo di analisi – della realtà circostante, ma anche e soprattutto di quella interiore – che si può ottenere attraverso il mezzo scrittorio è qualcosa di non soltanto necessario, ma imprescindibile. La scrittura è il filtro necessario per riuscire a raggiungere uno sguardo più acuto e penetrante; è lo strumento attraverso cui scendere nel «pozzo».<sup>4</sup> Uno degli elementi degni di nota in tal senso è la presenza tra i materiali d’archivio,<sup>5</sup> che come uno «specchio di carta»<sup>6</sup> arricchiscono la produzione edita della scrittrice di un corpus diaristico veramente cospicuo. I diari, un ingente nucleo rimasto quasi<sup>7</sup> totalmente inedito vivente l’autrice, ne accompagnano l’intera produzione letteraria, attraversando un arco temporale che va dal 1936 al 1992. In essi si riflette, sebbene non in maniera diretta, ma sempre mediata attraverso il filtro d’immaginazione e coscienza, la vita letteraria della scrittrice. Tale commistione di privato e pubblico,

<sup>2</sup> Marina Zancan, *Introduzione*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011, p. XIV.

<sup>3</sup> Piera Caroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, in *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993, pp.190-191.

<sup>4</sup> Emblematica in tal senso è la *Lettera a Natalia Ginzburg*, pubblicata su «Mercurio» (marzo-giugno, nn. 36-39, pp. 110-112) nel 1948, nella quale de Céspedes risponde al *Discorso sulle donne* (ivi, pp. 105-110) di Natalia Ginzburg. A quest’ultima, che criticava la sofferta abitudine delle donne di cadere ogni tanto in un «pozzo», la scrittrice ribatte la propria convinzione che la capacità delle donne di scendere in questi «pozzi» sia un elemento di forza, anziché di debolezza, perché capace di portare le donne «alle più profonde radici del proprio essere».

<sup>5</sup> Tutto il materiale relativo alla produzione edita ed inedita di de Céspedes e la sua biblioteca si trovano presso gli Archivi Riuniti delle Donne di Milano, gestiti dalla fondazione Elvira Badaracco, donati dalla stessa scrittrice e ordinati da Marina Zancan. La corrispondenza con Arnoldo e Alberto Mondadori è invece conservata presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, sempre a Milano.

<sup>6</sup> Definizione di Linda Giuva, in *L’archivio come documentazione*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, Milano, Il Saggiatore, 2005, p. 383.

<sup>7</sup> Si fa qui riferimento agli estratti rielaborati e pubblicati su «Mercurio», I (1944), 4 dicembre, pp. 107-121; poi in parte riproposti in *La lotta per il mio paese* su «Noi donne», 24 luglio 1960.

esperienza e coscienza dimostra come lei stessa si sia misurata in prima persona con quella stessa tipologia di scrittura che fa oggetto del proprio romanzo.

Marina Zancan, nella sua introduzione ai *Romanzi*, riporta un aneddoto autobiografico tratto dai diari e datato Washington 26 luglio 1949:

Fui sempre tale, fin da bambina; la timidezza fu il mio più tenace avversario. Eppure fu la mia timidezza, di certo, che mi spinse a scrivere, a tenere il diario, e ancora fu la mia timidezza ad impedirmi di rivelare l'esistenza di esso: le mie prime pagine furono scritte sulle foglie.<sup>8</sup>

Tale aneddoto è interessante perché scritto proprio a ridosso della composizione di *Quaderno proibito*. Oltre a ribadire la continua riflessione portata avanti da de Céspedes sulle potenzialità espressive ed introspettive del mezzo scrittoria, assume un valore peculiare in quanto mette in luce che la stesura del romanzo è preceduta da alcune riflessioni sul valore della scrittura diaristica (e più in generale delle scritture autonarrative), che trovano poi espressione in *Quaderno proibito*.

Prendendo ora in esame il secondo e più articolato nodo problematico evidenziato, ovvero la scrittura come oggetto della riflessione e quindi dell'opera di de Céspedes, è bene precisare sin da subito che le possibilità di lettura offerte dal romanzo che ho scelto a titolo esemplificativo sono davvero molteplici. In *Quaderno proibito* la meta-scrittura assume diverse valenze, che si è cercato di seguito di scorporare e di analizzare nel dettaglio: da quella, forse più immediata, di scrittura come atto proibito, a quella di mezzo capace di suscitare dubbio e riflessione, fino a quella di strumento di autoanalisi.

## 2. L'atto proibito

Se il sostantivo *quaderno* fa riferimento alla struttura diaristica del romanzo e alla centralità del tema scrittura, l'aggettivo *proibito* indica la relazione, a diversi livelli di lettura, con la sfera dell'illecito. Il collegamento più immediato ed evidente è quello relativo al materiale acquisto del quaderno; la protagonista del romanzo, Valeria, compra il quaderno di domenica, giorno in cui ai tabaccai era appunto proibito vendere qualcosa di differente dai tabacchi.

Inutilmente tentavo di convincermi di non avere fatto nulla di male. Riudiovo la voce del tabaccaio ammonire: «È proibito». (QP, p. 839)<sup>9</sup>

Ad un livello più profondo, però, tale aggettivo si ricollega ad un dato maggiormente interiore: scrivere è il momento dello sfogo, quello in cui parlare di sé, e corrisponde a una circostanza molto privata, a uno spazio intimo.

<sup>8</sup> Marina Zancan, *Introduzione*, cit., p. xv.

<sup>9</sup> Alba de Céspedes, *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 1952. In questo lavoro si è fatto riferimento all'edizione mondadoriana raccolta in Alba de Céspedes, *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011: d'ora in avanti le citazioni saranno inserite in testo con la sigla QP, seguita dall'indicazione del numero di pagina.

Valeria, che non ha una «stanza tutta per sé» – tanto che quando acquista il quaderno non sa nemmeno dove metterlo, perché non ha un solo angolo interamente suo in tutta la casa – ritrova nel quaderno lo spazio che le è negato all'interno dell'abitazione.

Consideravo che non avevo più in tutta la casa un cassetto, un ripostiglio che fosse rimasto mio. [...] Lo gettai infine nel sacco degli stracci, in cucina. (QP, p. 838)

Ripeto che bisognerebbe cambiar casa, perché questa è divenuta troppo piccola, ma in realtà è perché desidero avere una camera mia. (QP, p. 964)

Tale bisogno di uno spazio per sé, che trova una risposta nell'atto della scrittura, assume agli occhi della protagonista i tratti di qualcosa di illecito, e dunque da nascondere. Se lo spazio della scrittura è quello nascosto di un quaderno proibito, lo stesso vale per il tempo: esso è infatti un tempo illegittimo, fatto di sotterfugi e di istanti segretamente sottratti alla famiglia. L'unica circostanza favorevole alla scrittura è quando il resto dei componenti della famiglia è fuori o dorme, occasioni rare, che richiedono a Valeria l'invenzione di continui stratagemmi perché nessuno si accorga del quaderno. Nella maggior parte dei casi l'arco della giornata in cui lei scrive è quello della notte e non quello luminoso e disteso del giorno; quello dell'ambiguità e della riflessione, ma anche dei sogni. «La notte è il luogo accogliente confortante in cui ci si può perdere, ma anche in cui ci si può ritrovare. [...] La notte è anche liberazione dalla routine, dalle miserie del giorno».<sup>10</sup>

Sono di nuovo costretta a scrivere di notte, durante il giorno non ho un momento di pace; del resto mi avvedo che nessuno si meraviglia o si oppone se rimango in piedi, la sera, dicendo di avere ancora qualche faccenda da sbrigare. (QP, p. 889)

La notte ha sempre impresso nell'immaginario della scrittrice un certo fascino; tant'è che lei stessa ammette di essere più incline a scrivere di notte:

Sempre, fin da bambina io avrei voluto scrivere la sera, e invece dovevo andare a letto, e dicevo: - No, ma io lo faccio adesso il compito - allora mi dicevano questa frase: «si studia a mente fresca» in Italia si dice molto, e io dicevo – Non è fresca!<sup>11</sup>

La notte è il momento in cui Valeria scrive, ma è anche quello in cui Alessandra, protagonista di *Dalla parte di lei*, matura il suo estremo gesto: nel frustrante contatto con il muro, la schiena muta che il marito le volge tutte le notti, ella sente quella stessa mancanza di comunicazione che in *Quaderno proibito* trova sfogo nel diario. E il medesimo tema arriva sino a *Sans autre lieu que la nuit*, in cui le voci che si cercano nella notte parigina presuppongono anch'esse un bisogno di ascolto. Il carattere eversivo del mezzo scrittoriale, da cui la correlazione con spazi e tempi del proibito, è messo in evidenza sin dall'inizio del romanzo. La profondità di pensiero a

<sup>10</sup> Francesca Bernardini Napoletano, *La sperimentazione narrativa negli anni '70: Nel buio della notte*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, cit., p.145. L'espressione, qui utilizzata per il romanzo parigino *Sans autre lieu que la nuit*, ben si adatta a descrivere la situazione rappresentata in *Quaderno proibito*.

<sup>11</sup> Piera Carroli, *Appendice. Colloqui con Alba de Céspedes*, cit., p. 165.



cui tale strumento dà accesso emerge in chiaro contrasto con i doveri sociali di moglie e madre, rispetto ai quali si configura, pur nel forte sentimento di necessità che spinge Valeria a ritagliarsi questo spazio personale, come una mancanza:

Un'altra cosa mi trattiene dal confessare che scrivo: ed è il rimorso di perdere tanto tempo a scrivere. Spesso mi lamento di avere troppe cose da fare, di essere schiava della famiglia, della casa; di non avere mai la possibilità di legger un libro, per esempio. Tutto ciò è vero, ma in un certo senso la schiavitù è divenuta anche la mia forza, l'aureola del mio martirio. (QP, p. 852)

La paura che affligge la protagonista è di vedere tutt'a un tratto minate le certezze su cui ha basato la propria esistenza, di percepirsi cioè una donna diversa da quella che i suoi familiari le hanno sempre fatto capire di essere. E questo è effettivamente quello che accade, poiché merito della scrittura è quello di darle nuova coscienza di sé, anche se questa nuova consapevolezza viene avvertita come una colpa.

Ero sola nella casa vuota, nel silenzio domenicale, e mi pare di aver perduto per sempre tutti quelli che amo, se essi, in realtà, sono diversi da come li ho sempre immaginati. Se, soprattutto, io stessa sono diversa da come loro immaginano me. (QP, p. 873)

Il rapporto con la scrittura privata è da intendersi nella sua «doppia essenza di espressione e di affermazione di sé e di sottrazione di sé agli altri e dunque di colpa». <sup>12</sup> Riporto di seguito le parole di Alessandra Rabitti che nel saggio *Donne che scrivono* riassume molto efficacemente tale quadro di complessità:

La sua colpa è quella di togliere del tempo, scrivendo, alla famiglia e ai doveri domestici; la sua colpa è quella di avere un segreto, qualcosa che riguarda solo lei e di cui non può rendere partecipi il marito e i figli, ma la sua colpa è, soprattutto, quella di capire, di mettere in discussione la sua vita e tutto ciò che aveva imparato ad accettare senza porsi troppe domande, di dare delle spiegazioni a quanto, per rispondere alle immagini socialmente riconosciute di brava madre, buona moglie e famiglia rispettabile bisognava far finta di non vedere. <sup>13</sup>

Il senso di colpa individuato da Rabitti trova un parziale riscontro anche nella vita dell'autrice. Alba de Céspedes in *Incontro con la poesia*, il racconto in cui narra la genesi della sua vocazione di scrittrice, rivela che la prima sensazione che ebbe una volta composta la sua prima poesia era quella di aver fatto «una cosa grave, certo, una cosa colpevole, di quelle che non si possono fare senza domandare il permesso». <sup>14</sup>

Tuttavia, se il pensiero di Alba fanciulla è assimilabile alle riflessioni della protagonista di *Quaderno proibito*, perché la sua convinzione è quella di aver compiuto, scrivendo, qualcosa di illecito, differente è il discorso che va fatto per la scrittrice matura. Nel suo romanzo, l'autrice vuol riflettere su un'immagine di colpevolezza che altro non è se non il giudizio dalla società introiettato. De Céspedes sa, parlando dalla posizione di una scrittrice, di chi cioè questo senso di colpa l'ha vinto, come esso funga da deterrente per le donne che si accingono a scrivere.

<sup>12</sup> Alessandra Rabitti, *Donne che scrivono*, in *Alba de Céspedes*, a cura di Marina Zancan, cit., pp. 130-131.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp.131-132.

<sup>14</sup> Alba de Céspedes, *Incontro con la poesia*, in *Fuga*, Milano, Mondadori, 1940.

Piera Carroli riporta nel suo saggio *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes* un passo di un articolo di «Azione», in cui si riassume una conferenza tenuta da de Céspedes al Lyceum della Svizzera nel febbraio del 1954, appena due anni dopo la pubblicazione del romanzo. Nell'articolo si sottolinea come de Céspedes abbia in quell'occasione rimarcato la differenza tra scrittrici e scrittori, chiarendo esplicitamente che le donne, diversamente dagli uomini, percepiscono la pratica della scrittura come qualcosa di illegittimo, provando una sensazione di colpevolezza assimilabile a quella che affligge Valeria:

«Scrivere è una colpa» così, Alba de Céspedes, ha definito nella sua conferenza di giovedì scorso tenuta sotto gli auspici del Lyceum, l'atteggiamento della donna che segue la vocazione letteraria. Colpevoli si sono sentite - e si sentono ancor oggi - un po' tutte le scrittrici [...]. Perché scrivere vuol dire per queste donne rubare del tempo alla famiglia, ai bambini, alla casa. Mentre all'uomo si riconosce il diritto di rinchiudersi nel suo studio, protetto ed indisturbato, la donna deve lavorare di nascosto, scrivere un «quaderno proibito», un po' come faceva appunto la protagonista dell'ultimo romanzo della de Céspedes.<sup>15</sup>

Nell'ambito di questa riflessione sui temi della colpa e del proibito, ritengo infine interessante riproporre l'analisi comparata proposta da Paola Azzolini nel saggio *Di silenzio e d'ombra*.<sup>16</sup> Azzolini propone un interessante confronto con *Les confessions* di Jean Jacques Rousseau, un'opera riconducibile alla medesima tipologia narrativa di *Quaderno proibito*, ma cronologicamente distante e trattata da una prospettiva differente, quella cioè di un uomo che scrive nella seconda metà del Settecento. In tale lettura critica si sottolinea come sia nelle *Confessioni* che in *Quaderno proibito* i protagonisti, rivelandosi a sé stessi, rompano con l'insieme di codici e convenzioni con i quali si trovano a convivere quotidianamente. In Rousseau però la parola scritta è pura, innocente, perché si limita ad oggettivare la propria colpa, che è quella di essersi, con volontà di scandalo, rivelato in tutta la propria interiorità. Valeria scopre invece, scrivendo, di essere in realtà diversa da come gli altri la vedono e da come si comporta nella vita quotidiana e l'atto di colpevolezza è legato alla pressione di tale sguardo giudicante, che emerge ogni qualvolta scriva e che lei introietta facendolo diventare auto-giudicante. Se la colpa di Rousseau è sublimata attraverso la veridicità della scrittura, quella di Valeria dipende dalla scrittura stessa.

Nel diario Valeria riscopre la propria autenticità, ma tale autenticità non ha spazio vitale al di fuori del diario e, proprio a causa di tale disparità, è «puro sguardo che ripiomba nell'oscurità circostante».<sup>17</sup>

### 3. Scrivere come atto di dubbio e riflessione

Come già detto, è nei romanzi del periodo romano che la riflessione sulla scrittura si mostra particolarmente insistita. Innanzitutto, emerge come attraverso l'atto dello scrivere le protagoniste di questi romanzi riescano a esternare il proprio pensiero; la

<sup>15</sup> Per la citazione cfr. Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p. 64.

<sup>16</sup> Cfr. Paola Azzolini, *Di silenzio e d'ombra*, Padova, Il Poligrafo, 2012, pp. 38-39.

<sup>17</sup> *Ivi*, p.39.

scrittura viene rappresentata quale mezzo di riflessione. E, se in *Dalla parte di lei* la volontà di riflessione autonarrativa è più chiaramente riconoscibile, perché modulata nelle forme di una memoria difensiva, è in *Quaderno proibito* che tale mezzo espressivo rivela il suo aspetto più poliedrico. L'ambiente familiare, mortificante e asfittico, in cui si muove la giovane protagonista del romanzo, fa sì che la scrittura del diario appaia come l'unica valvola di sfogo possibile, l'unico luogo deputato ad accogliere la parola di Valeria, altrimenti confinata al silenzio:

Prima dimenticavo subito ciò che accadeva in casa; adesso, invece, da quando ho cominciato a prendere nota degli avvenimenti quotidiani, li trattengo nella memoria e tento di capire perché si siano prodotti. (QP, p. 850)

Il diario è il mezzo che permette e che immette nella riflessione. Gli eventi quotidiani, oggetto della narrazione, sono filtrati dalla mediazione della scrittura, determinando, nell'ottica della protagonista, una maggiore consapevolezza delle esperienze vissute e una maggiore coscienza di sé.

Possiamo dunque considerare il quaderno alla stregua di una finestra sul mondo. Nell'immaginario di de Céspedes la finestra viene spesso accostata alla disposizione intellettuale che presiede alla scrittura e nel romanzo la scrittura, proprio come una finestra, permette a Valeria di affacciarsi, di aprirsi al mondo esterno, ma anche e soprattutto a sé stessa e di guardare nell'universo della propria interiorità. Le pagine del romanzo comunicano un continuo bisogno di risposte. La domanda che continua implicitamente a porsi Valeria, *chi sono io?*, sembra essere, ad un livello di lettura più ampio, la domanda che l'autrice rivolge a chi sta leggendo la sua opera, ai suoi lettori e in particolare alle sue lettrici.

Non si dimentichi che la generazione di letterate che esordisce tra le due guerre, cui appartiene de Céspedes, si colloca in un ventennio segnato sul piano storico-letterario da quella che Marina Zancan, nel suo saggio *Il doppio itinerario della scrittura*, definisce «ripresa della forma romanzo, luogo letterario delegato a rappresentare la crisi dell'uomo moderno, la coscienza di sé e della percezione della storia, e a verificare le possibilità, per la parola poetica, di rappresentare la complessità della nuova realtà».<sup>18</sup> A differenza della coeva letteratura maschile della crisi, lo sguardo femminile si rivela però più curioso e incontaminato, capace di «raccontare in positivo la caduta delle certezze e dei valori, di descriverla con pienezza all'interno della propria esperienza, ma guardando altrove come in attesa di altro».<sup>19</sup>

In altre parole, nel romanzo di de Céspedes c'è la constatazione della crisi, che in questo caso assume le forme e i toni del dramma interiore di una donna medio borghese, ma c'è anche un tentativo di risposta, sebbene non univoco, al *chi sono io?*, ed arriva proprio attraverso la scrittura. D'altro canto, l'interrogativo cruciale, lo stato di crisi, il *chi sono io?*, assume qui uno spessore decisamente meno intellettuale e più umano, proprio perché è affidato dalla scrittrice ad una comune donna, medio borghese, che, attraverso la scrittura, riscopre il suo essere non-comune.

<sup>18</sup> Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura*, cit., p. 100.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 102.

La protagonista cerca di trovare all'interno di una quotidianità un proprio spazio e un proprio ruolo, non come madre o come moglie, ma semplicemente come Valeria. Non è un caso che uno dei primi elementi che costituiscono la riscoperta di sé che viene messa in atto grazie al diario sia proprio il nome. Il primo segno d'identità per qualsiasi persona è il nome, in quanto in esso non è indicato il nostro ruolo nella società o all'interno dell'ambito familiare. Il nome rivela molto di più; è il primo indizio dell'identità di una persona, ciò che la differenzia da milioni di altre in apparenza uguali a sé. Se esso è conoscenza e consapevolezza di sé, allora chiamare per nome significa in primo luogo ammettere, ed in secondo conoscere, l'identità che esso designa.

La protagonista di *Quaderno proibito* sente la mancanza di una propria personale identità e il primo evidente segno di tale perdita è il fatto che nessuno la chiama più per nome. Il romanzo di de Céspedes, non a caso, parte proprio da qui, dalla pungente dichiarazione dell'esigenza di Valeria di ritrovare il proprio nome. Osserva a tal proposito Piera Carroli:

Ella [...] esprime la forte esigenza di uno spazio intimo nel quale sfogare il suo bisogno proibito di essere ancora Valeria. Ancora prima dell'acquisto, questo desiderio è espresso dalla nostalgia del suo nome sui quaderni di scuola, in seguito è incantata dal vederlo scritto sul diario perché si rende conto che è l'unica affermazione d'identità nell'unico spazio rimastole.<sup>20</sup>

La donna sembra essere stata inghiottita dai doveri, la persona sostituita dal ruolo; anche laddove i rapporti dovrebbero essere più autentici, in famiglia, o più profondi, tra marito e moglie, il suo nome sembra essersi perduto. Valeria è ormai semplicemente *mammà*, tanto per i figli, quanto per l'uomo che le vive accanto:

Quando mi chiama "mammà" io gli rispondo con un piglio tra severo e tenero, lo stesso che usavo con Riccardo quando era bambino. Però adesso capisco che è stato un errore: lui era la sola persona per la quale io fossi Valeria. I miei genitori sin dall'infanzia mi chiamano Bebe, [...]. Sì Michele era la sola persona per la quale io fossi Valeria. Per alcune amiche sono ancora Pisani, la compagna di scuola, per altre sono la moglie di Michele, la mamma di Riccardo e Mirella. (QP, p. 841)

Nessuno sembra ricordarsi che questa giovane donna non è solo moglie, madre e lavoratrice, ma è soprattutto una persona con una propria individualità; pare averlo scordato anche lei stessa. È il quaderno che la sveglia da questa sorta di torpore e le fa desiderare nuovamente di sentire il suono del nome, ormai così poco familiare. Nel corso del romanzo questo desiderio di riappropriazione diviene sempre più forte. La protagonista aspira a riscoprire se stessa in prima persona, ma soprattutto ottenere tale riconoscimento da parte di chi le sta attorno. Tuttavia – come si è visto in precedenza – questa volontà, rivelata solo alle pagine di un quaderno che alla fine verrà distrutto, compare indissolubilmente legata ad un senso di colpa che non le permette di far sì che i suoi pensieri fuoriescano dalla virtualità della pagina. Se ci si spinge un po' più a fondo nell'analisi, questa ricerca d'identità, che si articola attraverso l'autocoscienza scrittorica, sembra ben inserirsi lungo il tracciato artistico-

<sup>20</sup> Piera Carroli, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, cit., p.70.

letterario novecentesco di ricerca e definizione di sé. La scrittura diventa un momento di verità, paragonabile allo status di malattia.

Esaminando le pagine del romanzo, mi è più volte parso di poter cogliere pensieri che rievocano suggestioni pirandelliane. Secondo Pirandello, l'io non riesce, o forse non può, essere se stesso, se non in rari momenti di autocoscienza in cui casualmente giunge ad immettersi nel fluire della vita, abbandonando così le maschere che gli sono state apposte dalla società e a cui lui stesso ha finito per conformarsi. Tali momenti epifanici, che potremo definire di autocoscienza, sono rari e legati a particolari momenti di malattia, che portano alla rivelazione. Egli scrive nel saggio *l'Umorismo*:

La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo di arrestare, di fissare in forme stabili e determinate [...]. Le forme, in cui cerchiamo d'arrestare, di fissare in noi questo flusso continuo, sono i concetti, sono gli ideali a cui vorremo serbarci coerenti, tutte le finzioni che ci creiamo, le condizioni, lo stato in cui tendiamo a stabilirci. Ma dentro di noi stessi, in ciò che chiamiamo anima, e che è la vita in noi, il flusso continua, indistinto, sotto gli argini, oltre i limiti che noi gli imponiamo, componendoci una coscienza, costruendoci una personalità. In certi momenti tempestosi, investite dal flusso, tutte quelle nostre forme fittizie crollano miseramente; e anche quello che non scorre sotto gli argini e oltre i limiti, ma che si scopre a noi distinto e che noi abbiamo con cura incanalato nei nostri affetti, nei doveri che ci siamo imposti e nelle abitudini che ci siamo tracciate, in certi momenti di piena straripa e sconvolge tutto.<sup>21</sup>

Analogamente la protagonista di *Quaderno proibito* riscopre, in termini contraddittori, la propria autenticità e il mezzo che veicola tale rivelazione è proprio la scrittura. Una volta uscita dalla condizione di oblio in cui si trovava, Valeria non riesce più a vivere e, un po' come i personaggi pirandelliani, si trova davanti ad una scelta: aderire a questa calda vita, alla forza vitale che riscopre pulsare dentro di sé o desistere e tornare a vivere nell'oblio.

Benché alla fine prevalga la scelta rinunciataria, è interessante notare come il mezzo verbale, la parola, e lo scrivere possano divenire veicolo di autocoscienza. Ancora una volta, trovo che l'analogia con Pirandello sia calzante:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima si mostra spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita ed in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se in un baleno, ci si schiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori dalle forme dell'umana ragione.<sup>22</sup>

La scrittura va considerata il momento in cui la protagonista fa silenzio attorno a sé e, riuscendo a rendere il proprio sguardo più acuto e penetrante, ascolta la voce della propria interiorità, una voce così intensa e profonda che provoca su di lei una sensazione di straniamento.

Continuando a ripercorrere suggestioni di stampo novecentesco, un'altra importante considerazione che emerge dall'analisi di tale percorso di riflessione è come l'identità del personaggio venga componendosi per frammenti. Essa viene definita attraverso la

<sup>21</sup> Luigi Pirandello, *L'Umorismo*, Lanciano, Carabba, 1908. Qui consultato nell'edizione Milano, Garzanti, 1995, p. 210.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 212.

sovrapposizione di punti di vista differenti, che vengono di volta in volta messi in luce, grazie all'assunzione da parte della protagonista dello sguardo anche degli altri personaggi. Tali punti di vista, più volte assunti e di seguito rigettati, non sono da considerarsi falsi, ma semplicemente da intendersi come definizioni parziali del personaggio, di cui colgono soltanto aspetti parziali, ad esempio il ruolo di moglie o madre.

Poiché de Céspedes mette in scena un soggetto complesso, non definibile in maniera netta e univoca, ma di cui si possono proporre solo verità relative, si potrebbe dire che di Valeria pare non essercene una sola, ma molte; almeno tante quante sono le diverse immagini di sé che lei stessa fornisce assumendo di volta in volta lo sguardo delle diverse persone che la circondano. La relatività di ciascuna di queste rappresentazioni è però via via svelata proprio grazie al mezzo scrittoria, che, avviando la riflessione, insinua il dubbio e mina la solidità di tali definizioni e auto-definizioni. Rispetto alle varie suggestioni ravvisabili, magari centrali nel corso del Novecento, prevalgono le novità introdotte da de Céspedes, a cominciare dalla scelta di raccontare come una donna comune, non una intellettuale, possa prendere coscienza della complessità che la caratterizza e di quella che le sta intorno, scrivendo.

La finale eliminazione del quaderno resta certamente una conclusione problematica rispetto alle questioni sollevate sinora; ritengo tuttavia che proprio tale gesto estremo, che crea ulteriore problematicità, funga da cassa di risonanza alla potenza della scrittura quale strumento di dubbio e riflessione, aumentando la profondità del romanzo e non ridimensionandola.

#### 4. Scrittura e autoanalisi

L'ultima valenza della meta-rappresentazione scrittoria che costituisce il romanzo su cui intendo porre l'accento è il rapporto tra scrittura e autoanalisi. In *Quaderno proibito* la scrittura è lo strumento in grado di condurre il personaggio all'autoanalisi; tale percorso di analisi interiore è tuttavia compiuto in maniera largamente inconsapevole. Per la protagonista, il quaderno è uno scrigno cui affidare le parole del proprio silenzio, non uno strumento d'analisi, ma la coscienza di sé che il personaggio acquisisce nel corso del romanzo è da imputare proprio all'estrinsecazione, affidata al diario, della propria interiorità.

C'è, nel mio carattere, qualcosa che non riesco a decifrare. Finora avevo sempre pensato di essere chiara, semplice e tale da non riserbare a me stessa, e agli altri, alcuna sorpresa. Eppure da qualche tempo non ne sono più così sicura: non saprei definire, tuttavia, a che cosa è dovuta questa mia impressione. (QP, p. 887)

L'utilizzo in tal senso dello strumento scrittoria non è nuovo, visto che anche in altri grandi romanzi del Novecento la scrittura diviene oggetto metanarrativo di autoanalisi. La confessione di Valeria è però espressione di uno spontaneo e naturale bisogno di ascolto e comunicazione e non un inconsapevole mezzo di analisi. Come sottolinea giustamente Alessandra Rabitti, nel testo di Céspedes emerge chiaramente

una «riflessione sul significato della scrittura e sulla pratica quotidiana di essa».<sup>23</sup> Da tale riflessione sulla scrittura, sui suoi effetti e sul suo significato, deriva la coscienza (indubbiamente parziale) del valore autoanalitico di essa.

Ma forse tutto ciò che credo di vedere intorno a me da qualche tempo non è vero. Forse è colpa di questo quaderno, dovrei distruggerlo, lo distruggerò certamente: è deciso. (QP, p. 867)

Il valore autoanalitico della scrittura permette di mettere in luce le contraddizioni che attraversano la coscienza della protagonista. Da un lato il bisogno profondo di essere sé stessa e di conoscersi, dall'altro la difficoltà di accettarsi e farsi accettare nella propria riscoperta identità di persona, prima ancora che di donna, e nella propria singolarità, che trascende la schematicità dei ruoli imposti e autoimposti.

Partendo da tale condizione di complessità interiore, di sofferenza che riaffiora più o meno consapevolmente mediante l'azione terapeutica della pagina bianca, ci troviamo però davanti ad un'altra grande incognita. Se è indubbio che ciò che affligge Valeria è il profondo bisogno di aprirsi, di parlare e di essere ascoltata, bisogna considerare anche la potenzialità di finzione connaturata alla scrittura. Raccontare sé, anche in uno scrivere autentico quale dovrebbe essere quello di un diario, comporta sempre l'interposizione di un filtro. Che cosa può garantire che ciò che Valeria scrive nel suo diario sia la verità? Quella che noi vediamo è unicamente la prospettiva di Valeria; lei medesima riferisce che ciò che crede di vedere intorno a sé «da qualche tempo non è vero»; la stessa scelta finale di bruciare il quaderno resta problematica. Tornando alla domanda già posta sulla identità di Valeria, non c'è modo di assicurare che Valeria sia un narratore attendibile e che ciò che rivela al suo diario sia la verità e non sia invece frutto del condizionamento della frustrante situazione in cui vive.

Attraverso il diario, Valeria prende coscienza del sé che aveva dimenticato, ma si rende anche conto che l'immagine che esce dalla pagina è qualcosa di letterario, di diverso dalla realtà e dai condizionamenti di quest'ultima.

So che le mie reazioni ai fatti che annoto con minuzia mi portano a conoscermi ogni giorno più intimamente. Forse vi sono persone che, conoscendosi, riescono a migliorarsi; io invece più mi conosco più mi perdo. (QP, p. 1059)

È forse questa paura di perdersi, di allontanarsi dalla realtà – ammesso che Valeria sia davvero più reale al di fuori della pagina scritta che non dentro – la ragione che spinge la protagonista alla finale distruzione del quaderno. Ma come ho già detto tale rifiuto non nega le molteplici sfaccettature che de Céspedes intende attribuire alla scrittura, anzi se possibile ne complica le valenze e pone al romanzo domande più radicali.

De Céspedes fa parlare il testo, sollevando quegli stessi interrogativi con cui lei in primis ha dovuto confrontarsi e lasciandoli volutamente aperti. Ed è proprio la profondità delle domande sollevate dalla versatilità e dalla poliedricità di un tema

<sup>23</sup> Alessandra Rabitti, *Donne che scrivono*, in *Alba de Céspedes*, cit., p. 131.

come la scrittura che mantiene attuale il romanzo, offrendoci un personaggio apparentemente semplice, ma in realtà vivo di una complessa identità psicologica, un personaggio che, per articolazione e sottigliezza di sfaccettature, resta uno dei risultati più persuasivi della narrativa di Alba de Céspedes.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere

DE CÉSPEDES ALBA, *Quaderno proibito*, Milano, Mondadori, 1952; in *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011.

### Critica

ÅKERSTRÖM ULLA, *Tra confessione e contraddizione. Uno studio sul romanzo di Alba de Céspedes dal 1949 al 1955*, Roma, Aracne Editrice, 2004.

AZZOLINI PAOLA, *Di silenzio e d'ombra*, Padova, Il Poligrafo, 2012.

BLELLOCH PAOLA, *Quel mondo dei guanti e delle stoffe: profili di scrittrici italiane del '900*, Verona, Essedue, 1987.

CARROLI PIERA, *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1993.

CHEMOTTI SAVERIA, *L'inchiostro bianco*, Padova, Il Poligrafo, 2009.

CROCENZI LILIA, *Narratrici d'oggi*, Cremona, Mangiarotti, 1966.

GAZZOLA STACCHINI VANNA, *Letteratura e società fra il benessere e il malessere*, in *La letteratura italiana. Storia e testi: l'età presente*, vol. 10, tomo I, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 367-481.

RASY ELISABETTA, *Le donne e la letteratura: scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984.

SCARAMUCCI INES, *Due tempi di Alba de Céspedes*, in *Verga lettore del Manzoni e altri saggi*, Milano, IPL, 1969, pp. 163-171.

ZANCAN MARINA, *Introduzione e Appendice*, in ALBA DE CÉSPEDES, *Romanzi*, a cura di Marina Zancan, Milano, Mondadori, 2011.

- *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998.

- *La donna*, in *La letteratura italiana*, vol. V, *Le questioni*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 765-827.

- (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, Il Saggiatore, 2005

- *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 87-135.



Daniela Marro

## Chirurgia come arte

*Cima delle nobildonne* di D'Arrigo e *Anastomòsi* di Gadda

Nel suo atteso secondo romanzo,<sup>1</sup> ardua prova dal curioso impianto scientifico-mitologico sospeso fra placentologia, egittologia e cultura della Mitteleuropa, Stefano D'Arrigo propone una narrazione quanto mai frammentaria e divagante nel suo essere incentrata, di volta in volta, su personaggi ed episodi distanti fra loro nel tempo e nello spazio, ma paradossalmente in grado di determinare un *continuum* narrativo teso e complesso. Tra questi episodi, una lunga operazione di vaginoplastica: nella sala anfiteatro della clinica Karolinska di Stoccolma, centro di eccellenza dell'arte medica, l'ermafrodito Amina, per volere dell'emiro del Kuneor, sta per diventare donna, e il suo corpo, che non potrà avere figli, lo renderà *con-sorte* dell'antica regina egizia Hatshepsut, 'Coei che va davanti alle nobili', *Cima delle nobildonne*, per rigorosa metafora.

Nell'intestazione e nell'*incipit*<sup>2</sup> lo scrittore sembra porre in primo piano l'idea di una possibile «età dell'oro» identificata con il regno della mitica donna Faraone, periodo «di pace e di splendore delle arti», e fin dalle prime battute introduce nella narrazione frequenti, quasi ossessivi, richiami al campo delle arti figurative, che si concentrano in modo evidente nell'episodio dell'intervento. Interrotto dall'inserimento di altri fili dell'intreccio (Mattia Meli, presunto futuro direttore della Placentoteca, e l'emiro accompagnato dalle tre mogli che assistono; la conoscenza di Amadeus Planika, un anno prima, da parte del primo; la storia di Hatshepsut; la pausa dell'operazione; l'intervento dell'emiro a proposito del fallo artificiale), esso domina il primo terzo del romanzo e si sviluppa in tre fasi sostanziali: lo scavo della vagina ad opera di Belardo e della sua *équipe*, la ricostruzione affidata ai chirurghi plastici, l'«inguainamento del rustico dell'intruso dentro brani di cute».<sup>3</sup> Il primo elemento interessante sul piano iconografico è costituito dalla collocazione nello spazio degli attori della scena, in una sala operatoria sovrastata da un anfiteatro affollato di studenti e altre presenze: se la posizione del corpo di Amina nel corso della ricostruzione della vagina artificiale è «litotomica»,<sup>4</sup> ed è dichiaratamente quella del procedimento scultoreo («della pietra da tagliare»),<sup>5</sup> la posizione di Belardo e delle due strumentiste attorno al lettino di Amina sembra evocare la disposizione tradizionale delle tre cariti:

<sup>1</sup>Si tratta di *Cima delle nobildonne*, pubblicato presso Mondadori, a Milano, nel 1985 (edizione a cui farò riferimento) e uscito successivamente con Rizzoli, sempre a Milano, nel 2006.

<sup>2</sup>«Cima delle nobildonne» (metafora di Hatshepsut, lett. «Coei che va avanti alle nobili») per Amadeus Planika, placentologo, è sinonimo enfaticizzato della placenta. Hatshepsut, della XVIII Dinastia, unica donna Faraone, regnò sull'alto e Basso Egitto dal 1511 al 1480 a.C. in anni di pace e splendore delle arti» (S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, p. 7; se ne parlerà di nuovo in questi termini a p. 39).

<sup>3</sup>Ivi, p. 75.

<sup>4</sup>Ivi, p. 49. Il ricorso all'aggettivo è quasi ossessivamente riproposto nelle pagine successive.

<sup>5</sup>Ovvero «coi genitali esterni e l'ano sulla stessa linea» (ivi, p. 51 sgg.).

Le tre figure, con le braccia e le mani in movimento attorno al lettino, armonizzarono di primo acchito talmente all'unisono i loro gesti, sempre uguali precisi puntuali, che viste dall'anfiteatro sembravano a volte di tre figure una sola, sempre la stessa, collocata in posizioni differenti ma reciproche, con sei braccia e sei mani.<sup>6</sup>

L'alternarsi di luce e ombra nella scena dell'operazione compiuta da Belardo sottolinea la tridimensionale parvenza scultorea degli elementi in gioco (si veda, ad esempio, il dettaglio delle «foglie accartocciate» che riflettono il fascio emesso dalla scialitica),<sup>7</sup> ed è ben evidenziato dall'autore, seppure in modo non insistito:

...e poi si scostò dal lettino operatorio, girandosi per uscire da sotto il potente getto di luce della scialitica ed entrare nell'ombra circostante. [...] Subito dopo però, tutto il grosso dell'équipe, assistenti infermiere e inservienti, dall'ombra dov'erano stati sino allora, vennero sotto la scialitica attorniano il lettino operatorio. Belardo allora, quasi invisibile, dall'ombra dichiarava la mossa che stava per eseguire uno dei suoi assistenti che era andato a mettersi di fianco alla paziente...

[...]

Prima era Belardo, che aveva ancora addosso la sua mise di operatore, che usciva dall'ombra e s'avvicinava, al limite della luce, ai due plastici che seguivano assorti i ritocchi quasi invisibili che le due infermiere apportavano alla posizione della paziente dalla quale spiccava col suo abbagliante biancore il tampone montato che le fuoriusciva dalla neovagina appena cruentata.<sup>8</sup>

Il ricorso a voci tipiche dei procedimenti delle arti figurative come *spennellare* (sempre in una fase dell'operazione: «In questo momento il mio primo assistente sta spennellando di tintura disinfettante i punti di sutura»),<sup>9</sup> come *stilo*, *bulino* e *tornio* nel caso della descrizione del Fregio della Vita e della Morte determina, inoltre, la costituzione di un vero e proprio glossario di settore:

Fra l'indice e il pollice della mano destra poi, come fosse uno stilo e un bulino, tiene una specie di piccola roncola, uno di quei coltelli dalla lama ricurva che servono per fare innesti o potature, e con quello, facendosi luce con una lumierina, fa per ogni bambino svasato dal tornio di Testa-di-pecora un'altra intacca sul fustino che ne è già pieno, la data di morte d'ogni individuo stabilita alla sua nascita.

[...]

Vedere il dio Knum che premeva sul pedale del suo prolifico tornio, il profilo di pecora, assente più che apatica, che mentre buttava fuori dal suo stampo in serie un bambino dopo l'altro, come sbrigasse altre faccende di mente nel ruminarumina sonnolento della routine, fu per lui come vedere in funzione il portentoso congegno d'una metafora, la metafora della donna-pecora che invasa, svasa al pernio del suo inesausto utero-tornio forme puere su forme puere, bimbeti già bell'e svezziati, tutti all'impiedi, che corrono sulle loro gambette verso la puerpera destinata.<sup>10</sup>

Ma richiami analoghi fanno la loro comparsa, in diversa misura, anche nelle pagine che integrano e seguono l'episodio, la cui narrazione è concepita e impostata, come già precisato, in modo frammentario. È evidente che l'insistere da parte di D'Arrigo sui procedimenti della scultura prevalga rispetto ad altre componenti, come dimostrano in particolare due passi descrittivi, riferiti rispettivamente alla scultura

<sup>6</sup>Ivi, p. 17.

<sup>7</sup>Ivi, p. 73.

<sup>8</sup>Ivi, pp. 43 sgg. e 63 sgg.

<sup>9</sup>Ivi, p. 44.

<sup>10</sup>Ivi, p. 106.

raffigurante una bambina seduta<sup>11</sup> destinata a comparire sulla copertina del volume di Planika dedicato ad Hashepsut, e al procedimento scultoreo seguito dall'ebreo dottor Lazarik<sup>12</sup> per individuare la struttura ad albero del villo (il cosiddetto Chorion Frondoso o Albero della Vita); tuttavia, su un piano non descrittivo, anche il concetto di delusione si identifica nel «torso»,<sup>13</sup> cioè nell'opera mutilata, già nell'epigrafe tratta dagli *Excerpta Medica Psychica*, e introduce la parte del romanzo in cui si parla della scoperta scientifica dei Seminomi, le cellule killers del feto. I richiami alla pittura, invece, compaiono sia sotto forma di trovate ironiche (il paragone tra graffiti egizi e fumetti<sup>14</sup> e fra Tavole di Cosmesi e tavolozze per dipingere<sup>15</sup> proposto da Planika alla platea dei neodottori iscritti al corso di Placentologia), sia di puntuali rimandi ai soggetti tradizionali della pittura (la posizione del corpo ormai privo di vita di Planika sulle ginocchia di Mattia ricorda a quest'ultimo l'iconografia classica della Deposizione di Cristo).<sup>16</sup> A questo proposito, va sottolineata la tendenza dell'autore ad evocare proprio il museo o lo studio come luoghi privilegiati: il Metropolitan Museum<sup>17</sup> di New York viene indicato come meta principale del viaggio di Planika da una costa all'altra degli Stati Uniti alla ricerca di un'immagine di donna Faraone; persino i locali di un ex penitenziario<sup>18</sup> in cui vengono allestiti gli *ateliers* dei pittori e delle pittrici dell'isola di Langholmen (in cui vive Irina Simiodice) costituiscono un curioso caso in cui contesti inusuali subiscono una singolare, per così dire, riqualificazione. Ed è sempre in primo piano lo spazio quando fa la sua comparsa l'immagine della nave carica di «marmi di Carrara, destinati alla Placentateca»<sup>19</sup> che Belardo attende con ansia; o quando viene presentato il dibattito sulla progettazione<sup>20</sup> della Placentateca da affidare a un architetto. Ma non mancano, a conclusione della lunga carrellata, i momenti in cui il richiamo alle arti figurative o alle modalità della creazione artistica finiscono per dare voce ai pensieri inespressi dei protagonisti, come ad esempio la visione dei tre placentologi in volo nel cielo di Stoccolma che richiama, agli occhi di Planika, un quadro di Chagall;<sup>21</sup> mentre il particolare (apparentemente insignificante) del rapporto confidenziale che si instaura fra un pittore paesaggista seduto al cavalletto *en plein air* e Margot, la cagnetta di Irina affidata temporaneamente a Mattia durante

<sup>11</sup>Ivi, p. 37; si parlerà del «trono di calce e di malta che [...] sembrò di alabastro» a p. 41.

<sup>12</sup>Ivi, pp. 115-116. La figura del medico praghese, «ebreo sradicato ed errante» come si dirà a p. 118 sempre a proposito di Planika, richiama non soltanto quella del Lazarik del romanzo (attivo nel ghetto di Praga e come lui esule), ma anche quella del curioso protagonista del breve racconto *Pianto su Gerusalemme* pubblicato dal giovane D'Arrigo sulla terza pagina de «Il Giornale di Sicilia» del 29 luglio 1948, medico ebreo di Amburgo di nome Joseph (cfr. D. Marro, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Comune di Ali Terme-Messina, Ciolfi Editore, 2002, pp. 77-83; 231).

<sup>13</sup>Ivi, pp. 95, 97 e 126.

<sup>14</sup>Ivi, p. 24; si parlerà dei graffiti della Sala della Nascita nel tempio funerario a Tebe e di quelli delle Cappelle di Anobi e di Hathor raffiguranti Hatshepsut a p. 41.

<sup>15</sup>Ivi, p. 26.

<sup>16</sup>Ivi, pp. 148-149.

<sup>17</sup>Ivi, p. 40.

<sup>18</sup>Ivi, p. 164.

<sup>19</sup>Ivi, p. 15; se ne parlerà di nuovo alle pp. 81, 95 e 126.

<sup>20</sup>Ivi, p. 80.

<sup>21</sup>Ivi, p. 122.

la sua degenza, introduce la scena in cui il giovane medico si reca nella casa della donna e assiste alla rivelazione della placenta conservata nella formalina.<sup>22</sup>

Un decennio dopo la *fera*, la scrittura di D'Arrigo – giocata abilmente in termini di opposizione e contrasto con le soluzioni dialettali scopertamente sperimentali di *Horcynus Orca* – adotta quindi il lessico, italiano e rigorosissimo, della chirurgia, ma sembra non escludere un nuovo, inaspettato ritorno, quello al linguaggio delle arti figurative degli esordi di recensore e critico, attività che lo vide impegnato stabilmente dal dopoguerra alla metà degli Anni Cinquanta.<sup>23</sup> Tuttavia, nella prospettiva che si intende delineare, è *La grandezza in pietra di Mazzullo*,<sup>24</sup> pubblicato nel 1977, il testo più significativo in relazione alle scelte tematiche ed espressive adottate nella stagione confluita in *Cima delle nobildonne*. Dedicato all'arte dell'amico scultore Giuseppe (Peppino) Mazzullo, frutto di sei mesi di lavoro,<sup>25</sup> è la prima prova di scrittura pubblicata dopo *Horcynus Orca*: D'Arrigo non accenna, neppure velatamente, a tale esperienza, e preferisce tracciare un bilancio riguardo all'opera dell'artista messinese trattando un paio di questioni piuttosto interessanti. Attraverso una prosa che appare faticosamente contenuta, l'autore pone in primo piano la sicilianità<sup>26</sup> come dato acquisito e sottinteso anche se ugualmente pregnante e fondante, emette in evidenza la faticosa ricerca dell'espressione nella stessa riluttante materia, la «pietra dura» di Graniti, di formazione vulcanica, simile a quella lavica estratta dalla Cava di Mascali e utilizzata negli anni '75-'76, all'interno delle sue stesse caratteristiche che coincidono, sorprendentemente, con l'«*idea* scolpita che [...] platonicamente gli sta in mente»; ricerca nella quale D'Arrigo sembra riconoscere i segni del proprio fare letterario condotto nel vivo magmatico della lingua, sedimentazione (come la pietra, come la lava) di storia e di cultura. La dimensione «artigianale» del *labor* mazzulliano è ammessa dallo stesso artista attraverso la dichiarazione di dedizione totale al proprio lavoro: «La pietra è come l'innamorata... [...] La pietra qualche volta è generosa sino all'inverosimile, ma quasi sempre è avara, ostile, nemica».<sup>27</sup>

D'Arrigo esalta poi la «completezza» che le pietre di Mazzullo possiedono malgrado il loro essere «figure mutile, monche», o il loro sembrare «quasi allo stato di reperto archeologico», dal momento che risultano parte di un tutto, e non avulse da un

<sup>22</sup>Ivi, p. 174 sgg.

<sup>23</sup>Mi permetto di aggiungere altri riferimenti riguardo le mie pubblicazioni dedicate all'argomento: *D'Arrigo verso il romanzo*: Delfini e Balena Bianca, in «Quaderni d'italianistica», Vol. XVIII, n. 1, Primavera 1997, pp. 57-72; *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, cit.; *L'officina di D'Arrigo*, in «L'Illuminista», nn. 25-26, Roma, Edizioni Ponte Sisto, gennaio-agosto 2009, pp. 413-417; *Tre tempi, tre scritti. Pagine darrighiane di critica d'arte per Saro Mirabella, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Omiccioli*, in «Letteratura & Arte», Rivista annuale 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2007, pp. 111-127.

<sup>24</sup>Si tratta dell'introduzione, a firma di Stefano D'Arrigo, al Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Giuseppe Mazzullo (Palermo, Palazzo dei Normanni, maggio-luglio 1977, pp. 7-10 n.n.).

<sup>25</sup>Come si deduce da un'intervista allo stesso autore (cfr. G. Massari, *L'Orca nasce da una piccola poesia*, in «Tuttolibri», 23 ottobre 1977).

<sup>26</sup>Si veda, in particolare, il bel saggio di Ferruccio Ulivi dedicato a Mazzullo (cfr. *Biografia e arte nell'opera di Mazzullo*, in *Mostra Antologica di G. Mazzullo*, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1967), anche se la critica ha messo in evidenza in modo pressoché unanime tale componente nell'opera dell'artista.

<sup>27</sup>Le parole che l'autore riporta sono dello stesso Mazzullo, tratte da *Note scritte col lapis (Giuseppe Mazzullo. Testimonianze di F. Bellonzi e F. Costabile*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1969, p. 25).

contesto. Le opere dello scultore (anche a partire dai ritratti in cera di *Concetta e Sebastiano Carta*) evidenziano un aspetto «stravolto» ed «esasperato» che è parte integrante della loro voluta non-finitezza, non-perfezione, o abnormità/infermità/deformità:

...Mazzullo esalta e fa manifesta sino allo spasimo quella che possiamo indicare come la sua *costante* stilistica flagrantemente espressionista, d'un espressionismo, per un verso temperato di realismo e per l'altro privo di eccessi e parossismi: un espressionismo, dunque, d'impronta tutta sua, mazzulliana, perché irriducibilmente connaturato, di una natura qual è quella di Mazzullo, pessimista, malinconica, tragica ...

Lo scrittore, che accoglie il giudizio del prediletto Baudelaire («Tutto quello che non è leggermente deforme, ha qualcosa di insensibile. L'irregolarità è il segno caratteristico della bellezza»),<sup>28</sup> individua chiaramente nell'espressionismo la «costante paradigmatica assoluta» che caratterizza l'opera dello scultore messinese, opera nella quale, tiene a precisare, non esiste l'inseguimento del capolavoro, o esiste il capolavoro stesso in ogni singolo elemento dell'«unicum/continuum» di pietre. Agli occhi di D'Arrigo la presenza dell'uomo fra le dure pietre scolpite – dedicate prevalentemente alla rappresentazione del mondo animale – è soprattutto la presenza del partigiano che lotta per la libertà, del fucilato, dell'uomo che si è immolato per la causa della Resistenza; ma le impressioni suscitate in lui da queste figure (ad esempio quella del celebre *Oratore* del '63) rivelano una inaspettata ossessione: insistono sul singolo elemento del corpo e sul concetto di menomazione,<sup>29</sup> così come in *Horcynus Orca* due lunghi episodi erano stati sviluppati sulla base dell'immagine dell'uomo con il braccio proteso in avanti (Federico Scoma<sup>30</sup> e il tedesco ucciso dallo scugnizzo delle Quattro Giornate di Napoli),<sup>31</sup> figure emblematiche di una medesima tragedia, ancora la guerra, colte nel gesto, nel momento culminante dell'azione che le qualifica, così come teorizzavano Eugène Delacroix<sup>32</sup> e Baudelaire. È evidente che il testo dedicato allo scultore di Graniti sia in realtà molto di più di uno scritto occasionale: l'affinità intellettuale fra lo scrittore e l'artista, consolidata

<sup>28</sup>Cfr. Ch. Baudelaire, *Esposizione Universale 1855. Belle Arti, I, Metodo di critica. Dell'idea moderna del progresso applicata alle belle arti. Spostamento della vitalità*, in *Scritti sull'arte*, Torino, Einaudi, 1981, p. 186.

<sup>29</sup>«...figura di fucilato d'immediata, irresistibile suggestione, col suo virile e struggente senso di menomazione e di impotenza del moncherino proteso in avanti, nel gesto oratorio, patetico, destituito d'ogni velleità ed enfasi, dell'uomo torturato che all'ultimo istante, gli occhi ormai sui suoi carnefici, sembra perorare, perorare proclamandole di fronte alla morte, dalla morte, le ragioni di quella sua morte e/o vita: le ragioni di chi muore, di chi sa perché muore, di chi sa che muore perché il suo morire non sia il morire medesimo della libertà».

<sup>30</sup>Cfr. S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 601-620. Si tratta del reduce al quale è stata amputata la mano destra («lazzariata» dallo scoppio di una bomba avvenuto di ritorno dalla Tunisia per opera dell'aviazione inglese), che continua invano a tendere il braccio in segno del saluto che nessuno gli potrà più ricambiare.

<sup>31</sup>Ivi, pp. 620-634. Il soldato, morto per un tragico equivoco, aveva mostrato la propria mano come se fosse stata una pistola.

<sup>32</sup>Secondo quanto Eugène Delacroix esprime nell'articolo *De l'enseignement du dessin*, pubblicato sulla «Revue des Deux Mondes» del 15 settembre 1850) a proposito del saggio *Le Dessin sans maître* di Elisabeth Cavé (Un vol. in 8°, chez Susse frères, 31, place de la Bourse), che lo stesso D'Arrigo dimostra di conoscere in modo approfondito in un altro fondamentale intervento di critica d'arte (a firma Stefano Fortunato D'Arrigo) contenuto in *Mirabella*. Catalogo, Edizioni Il Pincio, Roma, Tipografia La Sfera, 1952, pp. 3-18 (n.n.; tavole pp. 5, 6, 16, 17). Il testo di Delacroix è compreso nel volume che ne raccolse gli scritti (E. Delacroix, *OEuvres*, Paris, Imprimerie de Jules Claye, 1865, pp. 261-275).

nel tempo e risalente agli anni in cui lo studio dell'amico Peppino, il gran porto di mare di via Sabazio 34 a Roma, lo ospitava appena arrivato da Messina, torna a suggestionare D'Arrigo quando si accinge a predisporre un rinnovato laboratorio di scrittura segnato da nuovi temi (il feticismo della placenta e il mistero della vita, con gli inevitabili richiami e rimandi ai grandi temi delle letterature europee ed extraeuropee) e da questioni probabilmente sentite come irrisolte fin dai tempi della riflessione sui linguaggi delle arti figurative.

In base all'intreccio di questi motivi, è allora utile porre in relazione l'episodio con cui lo scrittore apre il suo secondo romanzo con le pagine che Carlo Emilio Gadda dedica alla sala operatoria nel racconto *Anastomòsi*<sup>33</sup> (ne *Gli anni*, 1943, poi incluso in *Verso la Certosa*, pubblicato presso Adelphi nel 2013, a cura di Liliana Orlando); tuttavia, l'attività di pubblicista del giovane D'Arrigo (in particolare un articolo uscito il 26 giugno 1948 sulla terza pagina de «Il Giornale di Sicilia»)<sup>34</sup> autorizzerebbe un confronto diretto, e in modo tutt'altro che arbitrario, con il romanzo *Il mondo nuovo* di Aldous Huxley (*Brave New World*, del 1932, conosciuto in Italia fin dal 1933 attraverso l'edizione mondadoriana curata da Lorenzo Gigli). L'ambientazione proposta dallo scrittore inglese è quella della sala di fecondazione artificiale in un ipotetico e futuribile centro scientifico londinese, in cui il direttore in persona illustra i nuovi procedimenti per ottenere il concepimento in provetta degli uomini della nuova società. Sorprendenti alcune coincidenze e analogie fra i due testi: l'insistere, da parte dei due narratori, sulla descrizione degli ambienti, con particolare attenzione per gli oggetti (strumenti medici e scientifici) e per le persone che li popolano (operatori nei camici bianchi), l'attribuzione del ruolo di insegnante al personaggio principale che prende la parola per spiegare tecniche e procedimenti, i gruppi di studenti che assistono, annotando le informazioni sui taccuini, alle lezioni degli illustri relatori, fino ad arrivare alla presenza di due figure connotate attraverso l'aspetto fisico, il «biondino», il giovane assistente dei chirurghi plastici, nel caso di *Cima delle nobildonne*, e Foster, il biondo impiegato nel centro, nel romanzo di Huxley.

Come nelle pagine di D'Arrigo, la narrazione gaddiana si incentra sulla descrizione delle fasi di un intervento chirurgico all'addome in una sala operatoria circondata e sovrastata da un teatro anatomico: il chirurgo, Carpiani,<sup>35</sup> vi taglia, scolpisce, crea un corpo maschile anonimo, nuovo e diverso, recidendo, cucendo, ricanalizzando organi cavi momentaneamente interrotti e sospesi nella loro funzionalità; diversamente dall'episodio di *Cima delle nobildonne*, le pagine di *Anastomòsi* si susseguono lente e dettagliate, quasi turbate, nel loro algido e impersonale rigore, da improvvise accensioni, scaturite per lo più dai momenti in cui la parola sembra condurre, autore e lettore, alla sacra acquisizione di un senso. Il gioco allettante di confronti e dei parallelismi fra i due testi condurrebbe il discorso assai lontano dalle coordinate

<sup>33</sup>Con il titolo *Ablazione del duodeno per l'ulcera*, il racconto era stato pubblicato già nel 1940 sull'«Ambrosiano».

<sup>34</sup>Si tratta di *Tatun-Sarni o dell'estrema pazzia*, a firma Fortunato D'Arrigo (cfr. D. Marro, *L'officina di D'Arrigo*, pp. 39-46; 230-231).

<sup>35</sup>In realtà il nome allude al professor Gian Maria Fasiani, che condusse l'intervento chirurgico presso la Clinica universitaria di Milano cui lo stesso Gadda aveva assistito qualche anno prima.

imposte dalla prospettiva adottata fin dall'inizio, a cominciare da una sorprendente coincidenza: il riferimento alle tecniche di imbalsamazione dell'Antico Egitto.

Crederei di riconoscere in una cella o in un ipogeo strano dei defunti secoli egizi gli esecutori imperterriti di una imbalsamazione, che operano sulla salma del re Amenhotep gli atti inconsueti e indicibili, e tuttavia necessari, della consacrante piet . No. Non Amenhotep n  Ra-hotpe II   disteso nelle sue fasciature di bisso, dopo la prolungata salatura adattatosi a ricevere da freddo gli estremi serviziali di soda caustica, a lasciarsi laccare con balsami toluolici il volto purificato dal sale, affilato: poi con il tepido benzoino dell'eternit .<sup>36</sup>

Ma non sono l'ironia sottesa sia al discorso di Gadda, sia – sottile e allusiva – a quello di D'Arrigo, o gli abbassamenti di tono ad avvicinare i due testi e a risultare interessanti: se il punto di partenza   costituito, come gi  detto, dal concetto di chirurgia come arte e come occasione di ritorno (tematico, linguistico) all'ambito delle arti figurative, occorre evidenziare come l'intera rappresentazione gaddiana sia disseminata di riferimenti, continui e costanti, agli strumenti e alle tecniche dell'artista, *in primis* alle infinite risorse espressive della tavolozza di colori che il narratore-pittore reinterpreta nel descrivere la scena. In tal senso, poche ma fondamentali considerazioni di massima per introdurre i numerosi riscontri testuali: mentre la presenza del colore bianco – ossessivamente insistita – sembra segnare il punto di vista e di azione del chirurgo e degli operatori sanitari (i «bianchi esseri») che lo coadiuvano nell'intervento o assistono alla *lectio* dal vivo, i colori – per lo pi  caldi e intensi – connotano il *pasticciccio*, il «groviglio viscerale», lo *gn mmero* delle interiora disvelate e violate nel tentativo di ricercare un ordine nella caotica imperfezione della natura.<sup>37</sup> Cos , se dal un lato, attraverso ovvi procedimenti metaforici, appaiono «bianca ed immune» la Sanit , e «bianco» il «silenzio» in cui si muovono gli strumentisti nella sala operatoria, anche gli oggetti riflettono la *ratio* della rappresentazione: «bianco ed emisferico»   il «tettuccio» che sovrasta il corpo del paziente disteso sul lettino, «bianchi» i guanti «di filo» indossati dal professore, «bianche» le punte delle dita che, a contatto con le viscere, «si fanno di porpora» nelle prime fasi dell'intervento, «bianchi» i «guanti dai diti scarlatti» dell'aiuto chirurgo. E non soltanto Carpiani, la cui «alta figura»   «bianca», appare connotato in tal senso (si spoglia di una «veste» «bianca» prima di cominciare l'intervento, per poi divenire «una bianca fantasima» rivestendosi con cuffia, bavaglio e «bianco camice»), ma anche la «piccola suora» responsabile della sala operatoria, e l'uomo dai gesti decisi e calcolati (definito anche «operaio bianco») che si accinge ad unire le parti e a ricucire i tessuti.   sempre il bianco, somma dei colori dell'iride, a permettere che questi risaltino, e a marcare una sorta di linea di confine, visiva e simbolica, fra l'interno e l'esterno, l'ordine e il caos emerso dal corpo nudo inciso, aperto, sanguinante:

<sup>36</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, in *Verso la Certosa*, a cura di L. Orlando, Milano, Adelphi, 2013, p. 70.

<sup>37</sup>Segnalo in proposito il lavoro di Roberto Barbolini (*Il riso di Melmoth: metamorfosi dell'immaginario dal sublime a Pinocchio*, Milano, Editoriale Jaca Book, 1989, p. 146), che a sua volta rimanda al fondamentale G. P. Biasin, *Le malattie letterarie*, Milano, Bompiani, 1976. Per la funzione del corpo in Gadda (con le sue implicazioni persino cromatiche) evidenzio l'importanza dello studio di Federico Bertoni (*La verit  sospetta. Gadda e l'invenzione della realt *, Torino, Einaudi, 2001), il cui primo capitolo (*Il corpo violato*) chiama in causa proprio le pagine di *Anastomosi* in correlazione con quelle analoghe della *Cognizione del dolore* e del *Pasticciccio*.

Una incisione diritta nel tavoliere *color zafferano*, dall'epigastro fino alla regione dell'ombelico. Piccole stille *rosse* a puntuare la percorrenza del bisturi, direi senza seguito: l'adrenalina! Si palesa uno strato *bianco*, il connettivo sottocutaneo poco prima anemizzato, che ulteriori incisioni dischiudono fino a lasciar dilatare la ferita in una *apertura a doppia ogiva*, con labbri di *più colori sovrapposti*, dal *sanguigno* al *cereo*. Ed ecco, al mezzo, il viscido *rosa* del peritoneo. I margini della spaventosa losanga trasudano la loro breve pena *vermiglia*, subito detersa con le garze dal chirurgo aiuto.

Ed ecco la precisa lucidezza delle forbici a penetrare e a dividere quel foglio *roseo*, sieroso, teso e quasi inturgidito dalla pienezza de' visceri che tuttora cela e contiene. E il baleno d'un atto consueto all'operatore sopra una nudità increduta, interna alla nudità formale a noi nota. [...] Dopo il sàcculo *biancoroseo* altri visceri ancora, mi sembra; e ancora le forbici: forse la prima ansa del duodeno. Forse il bisturi e i primi allacciamenti.<sup>38</sup>

La gamma proposta dal narratore è estremamente variegata, e, includendo tutte le sfumature di cui sono capaci sia le tecniche dell'arte medica, sia le parvenze della carne, si riferisce ad aspetti e momenti diversi dell'operazione attraverso modalità del racconto molteplici. Ad esempio, il particolare del «color zafferano» della tintura di iodio (che compare sulla pelle del paziente dall'ombelico allo sterno e che sembra una «lividura») è ripreso puntualmente a conclusione dell'intervento con l'immagine della «pelle color zafferano» stretta da grappe e fermagli. Ampio risalto, come nelle attese del lettore, viene dato all'effetto ottico prodotto dalla visione delle interiora su cui si esercita il lavoro del chirurgo: il nutrito elenco di parti del corpo venute alla luce evidenzia prevalentemente colori caldi, tenui (il «rosa pallido, rosso, bianchiccio, con qualche frustolo gialliccio, il «giallo rosato» e il «rosato» del peritoneo, «i colori rosati, e rossi, e biancastri, e giallicci» degli organi estratti, la «rosea turpitudine» dei tessuti molli che sembrano svelare il segreto della vita, il «sacco roseo» delle parti che vengono ricucite, le «rosee bolle» del peritoneo) o accesi (la trama verdescura o violacea dei vasi sanguigni) che l'apertura dell'addome mostra, la «calda porpora» che non ricade dalla «superfluità rossa» delle viscere in cui il chirurgo fruga, e infine la «rossa paccottiglia» che torna ad essere contenuta dall'involucro del corpo).

Le pennellate dello scrittore, che sembrano così simulare l'azione dell'artista alle prese con la creazione dell'effetto chiaroscuro, si avvalgono anche di procedimenti analogici quando il «violaceo» dei vasi sanguigni viene accostato alle propaggini di un'«edera d'un color vinoso, o quando il «giallo» e il «purpureo» di un «otre» viene paragonato al ventre squarciato di una pecora. Persino gli strumenti utilizzati producono bagliori dalle tonalità accese: «briciole violette», infatti, crepitano sulla punta del resettore elettrico o vengono prodotte dallo strumento che cauterizza i tessuti. È indicativo il fatto che la dimensione del chirurgo e dell'io narrante rimanga scrupolosamente separata dall'area cromatica che connota il corpo. Così, se «rosse» appaiono le «secrete parvenze» del medico che sembra sostenere la testa del malato, l'azione è con prudenza collocata al di là del paravento di tela che lo separa da lui, mentre i lini immacolati che «s'invermigliano» d'«uno struscio purpureo» lo fanno di tanto in tanto; e quando l'osservatore attento e paziente che racconta le fasi

<sup>38</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, pp. 72-73. Corsivi miei.



dell'operazione immagina (o sogna?) la «marina» viene evocato l'«l'indaco», tonalità che si avvicina ai colori freddi.

Anche alcune locuzioni alludono all'azione del dipingere o del disegnare: la «mano di tintura di iodio» sulla pelle «così pitturata» del paziente, la «penna tagliente, lucidissima» che il maestro stringe nella mano per indicare l'organo su cui intervenire rappresentato nelle radiografie, il «foglio rosato del peritoneo», la «matita dalla strana anima» utilizzata per cauterizzare i tessuti recisi. Più diretti ed espliciti, invece, i richiami alle arti figurative intese nella loro dimensione storica: quello ai «disegni veridici, mirabilmente patenti, del disegnatore e notomista Leonardo», cui il narratore-osservatore attribuisce il merito di aver ritratto «in bellezza e in rotondità evidenziante» proprio il «groviglio dell'anse intestinali»;<sup>39</sup> e quello al tradizionale soggetto pittorico della Deposizione/Resurrezione, in cui il colore bianco vi compare, ancora una volta, a connotare il chirurgo che sembra via via sostituirsi al Creatore («Dalla oscura profondità dei millenni elaboratori del modello, Iddio clemente sembra considerare il travaglio di quella mano instancabile [...] autorizzata da Lui a schiudere l'addome di questo tardo esemplare della specie, a estrarne interna miseria. [...] Egli opera con la complicità di natura, al disopra di lei»):<sup>40</sup>

Profanando il buio segreto e l'intrinseco della persona, ecco il risanatore ne ha evidenziato lo schema fisico: ha letto l'idea di natura nel mucchio delle viscide parvenze. Sul corpo teso, disumanato, insiste con gli atti taciti della sua *bianchezza*: che mi appare quasi alta e muta madre o matrice della resurrezione. Ripenso, delle nostre antiche pitture, sant'Anna, sopra la Figlia, e Lei sopra il corpo *illividito* del Figliolo.<sup>41</sup>

Il discorso di Gadda poggia le sue solide basi sul procedimento della visione: la sala operatoria, illuminata, sembra un palcoscenico, l'intervento chirurgico uno spettacolo emergente dal buio («Assisterò a un intervento del maestro, forse a più d'uno, da quella specie di teatro anatomico in soffitta che è un'aula buia (necessariamente) sopra e tutt'attorno il velario di cristallo della sala operatoria»), il narratore uno spettatore che ribadisce il proprio ruolo («Quando lo sguardo discende nella camera della luce...»; «...ora vedo...»; «Vedo ora...», etc.), tanto che nella reazione emotiva di fuga mentale, dettata dalla stanchezza, definisce «bendato» il proprio atto del «conoscere». Uno spettacolo che sembra scaturire, a ben guardare, da una camera oscura, da uno spazio quasi protocinematografico che tende a creare illusioni di tipo percettivo (ad esempio: «tale sembrò nella immagine», precisa l'io narrante nel delicato momento in cui vengono estratti «i visceri» dal corpo), che presenta altre immagini alla vista del chirurgo e dei suoi assistenti («Alcune diapositive radiografiche sono sospese alla parete di vetro, patenti alla veduta di chi opera...») e che sfiora l'idea di una seconda rappresentazione nella prima rappresentazione, una sorta di teatro nel teatro («Dietro il piccolo telaio che per lei funge da misericorde *sipario*, una testa di falegname consolata dagli oppiacei ha, d'un minuto in altro, la carezza differitrice del medico seduto allo sgabello»):<sup>42</sup>

<sup>39</sup>Ivi, p. 75.

<sup>40</sup>Ivi, p. 79.

<sup>41</sup>Ibidem. Corsivi miei.

<sup>42</sup>Ibidem. Corsivo mio.

Anche in *Cima delle nobildonne* i richiami ad una dimensione da rappresentazione al secondo grado si palesano al lettore quando l'Emiro e le tre Mogli Anziane cominciano ad osservare le fasi dell'operazione attraverso una televisione a circuito chiuso («...come se quella fosse una platea o fosse quello che in realtà era, un anfiteatro, e contempo scena, proscenio, palcoscenico»):<sup>43</sup> il televisore, nel passo indicato con il termine «diaframma», li immette in una dimensione non reale («...seguivano le immagini sullo schermo come se fossero quelle di un film»)<sup>44</sup> attenuando «eventuali choc» e dissolvendo le emozioni in «un dolore non più vivo, lancinante, ma come riflesso, mediato, medicato in parte».<sup>45</sup> La costruzione gaddiana, assai complessa dietro l'apparente linearità dello schema circolare della narrazione che si ricongiunge (già evidenziato da Dombroski nella identificazione del chirurgo con il narratore),<sup>46</sup> fa i conti poi con la familiare cifra del *pastiche*, su cui non è il caso di soffermarsi in questa sede, e in particolare con i non rari momenti in cui il discorso volutamente abbassa il proprio tono (ad esempio: i tessuti ricuciti compongono un «rattoppo demoniaco»), e, incontrando il quotidiano, indugia su elementi tipici dell'immaginario o della cultura visuali popolari:

A poco a poco, sotto le volute dei curvi aghi e delle agugliate di spago d'animale, ecco scompaiono dalla nostra angoscia due leni ellissi di ombra: si rappezzano l'uno all'altro i due tubi come in un raccorciato indumento, quasicché il misero Arlecchino che se ne appropria sia qui pervenuto, tra i vetri, coi lamenti della disperazione, a mendicare questo estremo rattoppo della sua intimidita povertà.<sup>47</sup>

Una polifonia geneticamente votata alla polisemia, quella di Gadda, che in questo racconto si fa policromia; e altri, sorprendentemente numerosi, gli elementi della narrazione ad anticipare temi e motivi de *La cognizione* e del *Pasticciaccio*, già opportunamente indagati.<sup>48</sup> Ma se il discorso torna a D'Arrigo, le considerazioni che scaturiscono dalla comparazione di queste *performances* di chirurgia come arte tendono a prospettare contesti ben più complessi e ad introdurre percorsi di riflessione e di critica non abituali. Anzitutto, il prevalere, nelle due narrazioni, di differenti ambiti disciplinari delle arti figurative: le tecniche (e il lessico specifico) della scultura sembrano condizionare la descrizione dell'intervento in *Cima delle nobildonne*, e – attraverso un processo metaforico, caro alla scrittura di D'Arrigo che non rinuncia a reminiscenze horcyniane – alludere ad un taglio, ad una eliminazione dell'eccedente, ad uno scavo nella granitica durezza della realtà e della ambiziosa costruzione totalizzante dell'«opera mondo» precedente rispetto al romanzo del 1985. Fatto che non escluderebbe, stando alle affermazioni già riportate in merito alla poetica del frammento nella scultura di Mazzullo (cronologicamente prossima alla

<sup>43</sup>S. D'Arrigo, *Cima della nobildonne*, p. 54.

<sup>44</sup>Ibidem.

<sup>45</sup>Ivi, p. 55.

<sup>46</sup>Cfr. R. S. Dombroski, *Gadda e il barocco*, Milano, Editori Riuniti, 2001, pp. 64-65.

<sup>47</sup>C. E. Gadda, *Anastomosi*, p. 77.

<sup>48</sup>Si veda, in proposito, *Medici, indagatori, delitti* in F. Pierangeli, *Carlo Emilio Gadda: una problematica dell'impossibilità e dell'incompiutezza*, in *Narratori italiani del Novecento*, a cura di R. M. Morano, tomo primo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 488-504.

elaborazione della seconda prova narrativa), l'abbandono della matrice espressionistica in favore di un ritrovato e rinnovato nitore di forme e linguaggi: la deformità come costante dell'esistenza (e forse della scrittura stessa) è insita nelle scelte tematiche sottese ai diversi blocchi di cui si compone il romanzo, che, a mo' di installazioni da esposizione museale, campeggiano negli spazi narrativi ora mutili, ora collegati all'esile filo divagante di una trama. Come le figure di Mazzullo esposte al pubblico, come le sagome umane e il bestiario ricavati dalla pietra lavica. Per Gadda, invece, le tecniche e il lessico pittorici dominano la narrazione: l'intervento chirurgico, che si fa *spectaculum* e *lectio magistralis* al tempo stesso, e che si conclude con il taglio dovuto all'abile mano del chirurgo, è il preludio alla ricomposizione che scongiura lo scempio del corpo, e chiude il *kýklos* ideale delle conoscenze dell'enciclopedia medica che Carpiani ha saputo con estrema perizia, immagine dopo immagine, illustrare. In secondo luogo, la figura del chirurgo-artista: quella presentata da D'Arrigo è un frammento della visione pluriprospectica del ruolo del medico, quella che Gadda pone al centro della rappresentazione è unica, demiurgica e solitaria, tiranna della scena in contesa con l'altro protagonista, il corpo inoffensivo ma visivamente predominante, dell'inerte paziente, ridotto a pura materia.

In *Cima delle nobildonne*, Belardo – che nel compiere il delicato intervento è solo – si rispecchia nel romanzo negli altri medici protagonisti, il giovane dottore siciliano Mattia Meli, che assiste alla prova al di là del vetro, e Amadeus Planika, destinato ad essere direttore della placentateca, tanto che la traduzione sul piano narrativo della figura del medico sembra avvalersi di una tridimensionalità che la colloca nello spazio, al di fuori della pagina, e, come già detto, Lazarik. Carpiani, invece, veste i panni del dottor Tulp di Rembrandt, che nella *Lezione di anatomia*<sup>49</sup> colloca e muove le proprie mani sicure in primo piano, dominando il corpo violato del cadavere livido, e – vestito di tutto punto: è il solo ad indossare cappello e mantello – mostrando un'espressione imperturbabile e sicura che contrasta con quelle dei volti assorti, sorpresi, turbati, smarriti di coloro che assistono. Qui (ancora) il bianco, denso e accecante, dei colletti inamidati ad unire tutti i personaggi e ad intensificare, come in Gadda, le sorgenti di luce del dipinto; di nuovo il bianco, in basso a destra, ma in ombra, a rendere opacamente visibile il libro (la scienza-conoscenza codificata che fa da contraltare all'esperienza diretta).

Il riferimento alla pittura di Rembrandt consente di sostare nell'area della questione del barocco, chiamata in causa sia per Gadda, com'è tradizionalmente accreditato, sia per D'Arrigo:<sup>50</sup> nell'ambito della sua complessità e ridondanza delle categorie che

<sup>49</sup>Si tratta del celebre dipinto dell'artista olandese, *Lezione di anatomia del dottor Tulp*, 1632 olio su tela, cm 169,5 x 216,5 (firmato e datato REMBRANDT. F:1632), conservato al Mauritshuis dell'Aia: la scena ritrae il dottor Nicholas Tulp, presidente della Gilda dei chirurghi e anatomisti, alle prese con la dissezione del cadavere di Aris Kindt.

<sup>50</sup>Fondamentale, sull'argomento, l'esauritivo lavoro (riferito però al solo romanzo *Horcynus Orca*) di Cristiano Spila *Il mostro barocco* (Pescara, Edizioni Tracce, 1997), in cui si definisce la scrittura gaddiana in rapporto alla prima prova narrativa di D'Arrigo: «Romanzo bordeggiante l'enciclopedia, pronto ad obbiettivare ed accogliere i molteplici frantumi dell'esperienza, e le idee laterali della Storia; romanzo di impronta barocca, mescidato, pasticciato, parodizzante, mistilingue, espressionistico; romanzo aggrovigliato, innervato di motivi e di fatti per loro natura distinti, e talvolta disparatissimi: dallo sminuzzamento dei particolari narrativi, alle più fini osservazioni sui vocaboli, ai fatterelli della nomenclatura, al cumulo della terminologia tecnica, all'enumerazione caotica delle immagini, all'intabulazione della

essa inevitabilmente evoca, in riferimento ai due casi esaminati sembrerebbe opportuno isolare gli elementi della visività e della teatralità, da intendersi come processi e prodotti artificiosi finalizzati alla resa della metaforicità del mondo attraverso la letteratura e l'arte (si pensi, limitando il discorso ad un esempio significativo che accomunerebbe l'artista del Seicento e i due scrittori novecenteschi, al contrasto luce/ombra, bianco/nero/colore). Ma la questione nodale su cui si incentra il confronto fra le pagine darrighiane e gaddiane che parlano di chirurgia come arte è un'altra, e definisce la sostanziale diversità dei due narratori.

In *Cima delle nobildonne*, lo scrittore siciliano reduce dal *monstrum* horcyniano e impegnato a definire le distanze o le prossimità con la prova precedente, sembra vivere un ritorno alla fase delle origini, in un ripensamento (*a posteriori* e maturo) di quanto appreso nella botteghe degli amici artisti, passando da una dimensione pittorica della rappresentazione della realtà (bidimensionale ma unitaria, e prevalente nello straordinario affresco di *Horcynus Orca*) ad una dimensione scultorea (tridimensionale ma frammentaria). Memore della lezione dell'amico Peppino, D'Arrigo si rifugia nel particolare del frammento, nella spietata (ed esasperata, drammatica, non pacificata) verità della mutilazione: principio su cui si fondano non solo la sorte del povero corpo di Amina, ma anche (sul piano metaforico) le esistenze parziali e incompiute di Mattia, Belardo, Amadeus, Lazarik, Irina Simiodice, la cagnetta. Anche le placente nella formalina sono parti di un tutto; come i mai nati, vite soltanto in potenza.<sup>51</sup>

Per *Anastomòsi*, se si intende come assunto di partenza l'urgenza di fissare sulla pagina l'immagine con procedimenti analoghi a quelli delle arti figurative, è fondamentale ricordare quanto Ezio Raimondi osserva, in uno studio illuminante,<sup>52</sup> sulla prosa di Roberto Longhi, accostata alle esperienze gaddiane (dalla stagione di *Cahier d'études* del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* o della *Consapevolescienza* a quella del barocco milanese filtrato da Manzoni e Caravaggio): la «tensione» della scrittura del critico d'arte è «doppia» perché mira a «ricreare» l'opera e a «impressionare» e «coinvolgere» il lettore, mostrando la «tendenza a mescolare generi e registri, l'alternarsi di descrizioni esaurienti e lampi aforistici, composti in una nuova enciclopedia di accenti e di immagini».<sup>53</sup> Enciclopedia,

---

materia digressiva, ai residui cristallizzati di cultura erudita, agli elementi esornativi, alla tesaurizzazione di orpelli e materiale superfluo» (p. 107).

<sup>51</sup>Non è fuori luogo riflettere, in proposito, sulla singolare, e recente, scelta tematica di uno scrittore siciliano come Giuseppe Bonaviri. Nel suo ultimo romanzo, *L'incredibile storia di un cranio* (Palermo, Sellerio, 2006), l'autore siciliano compone una fitta trama di episodi incentrata sugli esperimenti di sei scienziati e soprattutto sul tentativo, da parte della giovane studiosa di innesti di fiori Iside, di restituire la vita ad un teschio umano rinvenuto nel deserto nordafricano in un luogo di battaglia del Secondo Conflitto Mondiale.

<sup>52</sup>E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.

<sup>53</sup>*Ivi*, p. 98. Profonda, e nel nostro caso fertilissima, l'analisi di Raimondi: «Nella letteratura artistica [...], dove la parola non può mai sostituire l'esperienza dell'occhio, il problema della descrizione delle opere d'arte non si pone solo come momento retorico o lessicale del discorso [...] ma soprattutto come sistema interpretativo e circostanza illuminante. Sulla pagina, il processo di visualizzazione viene a identificarsi indirettamente con la ricostruzione dinamica del fenomeno da parte del critico e del lettore. [...] Fra critico e lettore, l'operazione dell'analisi tende a diventare interna al fenomeno, a farsi descrizione anatomica dell'opera d'arte e della sua idea visiva. La norma linguistica, quindi, subisce uno spostamento di fondo, come se una grande sinestesia fra concreto e astratto fosse venuta a regolare lo sviluppo del testo, le qualità informative delle parole» (*ibidem*).

appunto: ciò che, a conclusione di un percorso di vita e d'arte, D'Arrigo sembra negare o riproporre in forma nuova, dubbioso sulla possibilità di una conoscenza totale, e avvalorando l'idea – per dirla con Italo Calvino in riferimento al romanzo del XX secolo –<sup>54</sup> di una conoscenza tutt'altro che chiusa in un circolo e pensabile esclusivamente in termini di totalità potenziale, congetturale, plurima. Ciò a cui Gadda, invece, diversi decenni prima rispetto allo scrittore siciliano, non rinuncia neppure nelle pagine che narrano, visualizzandola in modo potente per un atto conoscitivo, dell'ablazione di un duodeno per l'ulcera: vale anche per *Anastomòsi* quanto Raimondi osserva a proposito della forza visiva della parola nella *Meditazione milanese*, altra opera sospesa tra scienza e letteratura, generata da pura passione speculativa.<sup>55</sup> Ponendo al centro della narrazione un osservatore interno al campo di osservazione con le sue percezioni e riflessioni, Gadda fa dialogare il linguaggio della tecnica con quello della fisiologia, fa comunicare l'inorganico con l'organico, rendendo nulla la distanza fra scienze della natura e scienze dello spirito, nella convinzione assoluta che la conoscenza delle cose debba implicare un'ermeneutica (seppure con soluzioni tendenti all'infinito) in grado di penetrare il «guazzabuglio» del mondo e della sua rappresentazione.

---

<sup>54</sup>Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, p. 113. Il riferimento al passo è utilmente suggerito, nella sua *Postilla gaddiana*, da Spila (p. 108).

<sup>55</sup>E. Raimondi, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, cit., pp. 162-163.

Nicola Merola

## In margine al Pierro di Contini

Per festeggiare i suoi settant'anni, all'amico Raffaele Nigro, scrittore di classica nobiltà e affabulatore fervido e rapinoso, sfidando il ridicolo, mi sarebbe piaciuto raccontare una storia. Avrei aggirato la mia refrattarietà al racconto, ricorrendo ai versi, sia pure a quelli della sonetteria romanesca nella quale ammetto di essermi cimentato. I tempi stretti e gli ingranaggi arrugginiti mi hanno indotto a più miti consigli e a un'offerta che controllo meglio. Vorrà dire che almeno il mio nigerrimo Rafèle, per non pensare che io gli stia rifilando un dono riciclato, leggerà come se fosse in versi, non oso dire un racconto, il breve testo che mi è servito da traccia quando, il 16 giugno del 2018, ho presentato al Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, il libro di Gianfranco Contini, *Pagine pierriane. Schede, esercizî, corrispondenza*, a cura di Giorgio Delia, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2017. Se il mio scritto è nato in una circostanza diversa dai festeggiamenti in suo onore e se di Nigro non parla, tuttavia è riferito a un autore lucano come lui, anzi al poeta lucano del nostro Novecento, e costituisce un ideale complemento all'articolo (*L'invidia della poesia*), sempre su Pierro, che «Appennino», la rivista diretta da Nigro insieme con Giuseppe Lupo, mi ha fatto il regalo di ospitare nel 2015, al suo secondo numero.

Come delle virtù, così della cultura non si può che tessere l'elogio. L'atto dovuto, quasi altrettanto regolarmente, è il triste corrispettivo di una condotta difforme, se non contraddittoria, rispetto all'oggetto dell'elogio e rivela un retrogusto di ipocrisia. L'ipocrisia del resto non può che rendere a sua volta omaggio proprio alla virtù. Le stesse persone che si ribellerebbero alla grossolana generalizzazione che ho appena proposto, ci mettono la mano sul fuoco, non ci troveranno niente da eccepire se l'elogio e l'ipocrisia, anziché la cultura e la virtù, riguardano la poesia e la critica letteraria, delle quali oggi commemoriamo, in Albino Pierro e Gianfranco Contini, incarnazioni superlative, ma non per questo più popolari, sulla scorta e per il tramite del libro egregiamente allestito da Giorgio Delia, le *Pagine pierriane* di Gianfranco Contini, appena pubblicate dalle fiorentine Edizioni del Galluzzo.

Tanto valga a giustificare una non richiesta e inopportuna difesa professorale della poesia e della critica, se non a dire con che spirito si accinga a presentare questo libro chi, avendolo scambiato per un'edizione commentata degli scritti di Contini su Pierro e pur scoprendosi troppo generosamente menzionato accanto a tanti altri per meriti dubbi e insignificanti, non vi trova traccia della relazione (*Pierro, qualche esercizio e una lezione*) da lui dedicata appunto al tema in questione nel convegno del 2010 (Arcavacata, 14-16 aprile) e pubblicata nei relativi Atti (*Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, a cura di Nicola Merola, Pisa, ETS, 2011). Vero è che l'impressione di un equivoco, ispirata dal patriottismo disciplinare, più che dall'egocentrismo, è durata poco e l'ipotesi di una dimenticanza è stata presto smentita dall'omissione dell'antologia pierriana che avevo curato ancora prima, *Poesie tursitane*, Venezia, Edizioni del Leone, 1986. L'ulteriore omissione assolve il curatore, poiché dipende dall'assenza dell'antologia nel fondo pierriano della biblioteca di Contini, che costituisce l'orizzonte della ricerca di Delia e nel quale essa manca semplicemente perché non vi era mai confluita, non importa se per un disguido postale (il plico potrebbe essere stato inviato a Domodossola

mentre Contini era a Firenze, aver continuato a giacere presso l'editore, essere andato smarrito) o una scarsa considerazione del poeta, che non ha ritenuto di diffonderla, o del destinatario, che non l'ha conservata.

Qualsiasi equivoco avrebbe comunque perso ogni significato di fronte all'omaggio iperbolico e supercontiniano che nel libro ricevono la poesia e la critica, qui assunte con il loro massimo esponente, l'assoluta verticalità dell'apprezzamento spericolato che dà a Pierro quello che è di Pierro e la moltiplicazione di base per altezza necessaria a rendere l'idea, se sono in ballo Contini e la sua leggenda, cioè la stessa purezza, catafratta dal prestigio scientifico. L'approccio reverente di Giorgio Delia alla poesia e alla critica è efficacemente illustrato già dalla sproporzione tra i pochi e esigui testi di cui il frontespizio e la copertina annunciano la pubblicazione (*Pagine pierriane. Schede, esercizi, corrispondenza*), o che si limitano a presupporre, e il fitto e imponente apparato che per lo più ne correda la «Corrispondenza 1963-1986», quando invece gli «Scritti critici» sono assistiti solo dalla «Nota ai testi», oltre che ripercorsi dall'«Introduzione», e le poesie rimangono assenti del tutto. Si potrebbe anzi dire che in questo caso la critica venga promossa al rango della poesia e ugualmente riposta in un'irrifribile esperienza anteriore e preservata gelosamente e golosamente per il momento al quale se ne rinvia la disamina puntuale e pertinente. È più probabile tuttavia che alla scelta presieda una pragmatica diffidenza, o una diversa opzione specialistica, nei confronti delle aeree cogitazioni inevitabilmente ispirate da una materia tanto importante e controversa, non appena si esca dalla rassicurante concretezza dei riscontri archivistici. Per questo motivo, Delia ha scelto di sottoporre allo stesso commento strenuamente analitico che per prassi è chiamato a fronteggiare la superiorità attribuita al testo poetico, accreditato di una maggiore concentrazione e di un'evidenza più eloquente di qualsiasi commento, i non letterariamente indimenticabili scambi epistolari tra il poeta tursitano e il suo critico ideale.

Del resto, la letteratura secondaria, stigmatizzata da un giudice tutto meno che terzo come George Steiner, non può che parlare d'altro, allo stesso modo in cui, ripetevano insistentemente in molti fino a pochi anni fa, la letteratura propriamente detta, le poesie e i romanzi non possono che parlare di letteratura. Se la seconda asserzione è sensata solo metaforicamente intesa e romanzi e poesie parlano di letteratura tanto quanto fiori e frutti parlano di botanica, la metaforicità della prima è piuttosto espressione fedele delle istituzionale insolvenza di ogni discorso sulla letteratura, a prescindere da ogni esagerazione mitologica e ontologica ineffabilità, chiamato a dar conto di qualcosa che ha dimostrato di saper sopravvivere a tutto, ma basta un nonnulla a tradire, e rimane irriducibile a qualsiasi componente o predicato, a una parola che perciò sembra più concessa in prestito che restituita. Chi parla di letteratura, quanto più ne voglia parlare in maniera appropriata, si assume l'onere di riverbalizzare una verbalizzazione precedente per convenzione intangibile, con l'increscioso margine di arbitrio imposto già dalle dimensioni ridotte del ragguaglio e dal reclutamento di una competenza linguistica e di un'enciclopedia, mai compiutamente definite e pure indispensabili per avviare a soluzione il problema. A proposito della poesia pierriana, il parlar d'altro e l'arbitrio sembrano autorizzati

dalla clamorosa estraneità della competenza linguistica e dell'enciclopedia richieste rispetto a quelle condivise dalle persone colte e adempiono a un più stringente obbligo di individuare e produrre solide corrispondenze tra il testo esaminato e l'interpretazione, ma non ridimensionano per questo il complemento invisibile del detto così come può essere congetturato, sempre nei termini di Contini, dalla natura «parziale e simbolica»<sup>1</sup> che la critica condivide con la letteratura.

Insensibile a questo genere di sirene, ma pragmaticamente consentaneo con una letteratura che dice di se stessa tutto quello che se ne può dire e con una critica che parla d'altro concentrandosi sui fatti, Delia subordina invece l'offerta di una mole imponente di integrazioni enciclopediche, a partire dagli asimmetrici scambi epistolari tra critico e poeta, all'adozione di una divisa continiana da lui ricordata con enfasi e persuasivamente individuata nell'annuncio ricorrente della definitiva o se non altro appagata provvisorietà dei contributi critici,

forme di scrittura [...] per definizione atte a 'preludere' (leopardianamente), più che a trattare sistematicamente e a concludere, autoironicamente fatte passare sotto etichette come «saluto», «preliminare», «approccio», cambiando campo metaforico, «avviso», «avvertenza», «giustificazione», quindi «nota», «postilla», «frammento», in maniera più ortodossa, «progetto», «premessa», «introduzione» o, con salto di (micro)genere, «biglietto», fino all'antonomastico «esercizio» (p. xiv del libro che presento e citerò con la sola indicazione della pagina).

Il rilievo è significativo e avrebbe potuto sollevare qualche interrogativo in merito a un *understatement* che non viene meno neppure nella apparente contraddizione innescata dalla altrettanto sbrigativa esclusione della poesia di Pierro dai temi che hanno bisogno di preliminari: «Per intendere, tanto, l'autore che oggi ci occupa non occorrono preliminari» (p. 12). Anche il ragionamento accorciato che induce il critico a scommettere sul poeta, se non rientra di per sé nel genere dei preliminari, presuppone e esorcizza un accertamento più meditato (strumentale, stavo per dire, ma in Contini le stesse presunte intuizioni sono sempre in qualche modo strumentali). Non solo a questo riguardo, le sode conoscenze perseguite con successo dalla specchiata probità e dalle sicure competenze di Delia, comprensibilmente agli antipodi dei fumi della critica e delle astrattezze della teoria, senza riservare particolari sorprese, puntano piuttosto a restaurare dettagliatamente lo sfondo umano e culturale sul quale si staglia e si spiega il sodalizio tra Contini e Pierro, portando alla luce l'incrocio tra il naturale *habitat* accademico del critico, ascoltato referente di una rete sodali in Italia e in Europa e frequentemente a Roma per le riunioni dei Lincei, e le «ragnatele di amicizia» intessute dal poeta «sopra la materia di morte di cui è impastata la sua intera opera poetica» e incomprensibili per chi «la vera poesia, come la sua, *l'avrebbe vista* meglio superba nella sua nuda umiltà» (p. 7, parole di Contini e corsivo mio).

---

<sup>1</sup> *I ferri vecchi e quelli nuovi. Ventuno domande di Renzo Federici a Gianfranco Contini*, in D'Arco Silvio Avalle, *L'analisi letteraria in Italia. Formalismo – Strutturalismo – Semiologia. Con una appendice di Documenti*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1970, p. 225: «Ma è precisamente perché ogni critica è parziale e simbolica che, nel suo gesto, si esaurisce tutta la critica».



Giovano alla definizione del rapporto tra i due la ricostruzione dell'*entourage* romano, con molti professori universitari della facoltà di Magistero, e l'indicazione di chi in particolare aveva intuito e incoraggiato le ambizioni poetiche di Pierro, accompagnandolo amichevolmente nel passaggio dalla lingua al dialetto, o da un epigonismo di qualità alla poesia, come sostenne lo stesso Contini, e firmando alcune prefazioni ai suoi libri. È il caso di Giorgio Petrocchi, Giuseppe Petronio, Fernando Figurelli, Umberto Bosco, che, insieme con Mario Marti, avevano idealmente tratteggiato il percorso e concretamente favorito l'incontro tra una poesia di lì a poco ritenuta un'esclusiva dei filologi e il filologo per antonomasia. Si sarebbero presto associati Emerico Giachery e Gennaro Savarese, mentre la mediazione di Contini cominciava a produrre i suoi effetti con le traduzioni presso Scheiwiller, patrocinate dall'ultracontiniano Antonio Pizzuto, e con l'attenzione mirata di Gianfranco Folena, Alfredo Stussi e Luigi Blasucci, presto seguiti da Mengaldo, De Mauro e Luperini. Per quel che conta, posso confermare con la mia testimonianza i risultati acquisiti da Delia, che considera essenziali «l'incontro e la frequenza dell'uomo» per capire la viva simpatia nutrita da Contini per Pierro e sottolinea il ruolo decisivo del giudizio del critico agli occhi del poeta, che sperimentava su se stesso l'irresistibilità del suo ascendente, compiacendosene. Che Pierro scrivesse davanti a una fotografia del suo nume tutelare, non era solo una manifestazione esteriore di affetto e gratitudine, ma l'osservanza di un rituale che celebrava il valore di risarcimento assegnato, come se fosse un'ordalia, alla stima del critico principe, traendone per giunta un impulso e una guida alla gestione del proprio dono poetico: «essere illuminato da quello sguardo si traduceva inesorabilmente in un cambiamento di scala nei valori della Letteratura» (p. xviii).

Non c'è dubbio che, sulle reazioni e sugli indiretti suggerimenti di Contini, Pierro si orientasse. È intanto sicuramente di origine continiana la reiterata ripulsa di ogni accostamento al folclore e viene forse dalla stessa parte l'accentuazione di una istanza per così dire puristica, che concerne prima il tursitano e l'indifferenza del poeta alle trasformazioni in esso intervenute dai tempi della sua infanzia e poi la poesia stessa, che non sarà necessariamente sempre lirica, come d'altra parte il critico sapeva, ma è liricamente assoluta, descrittiva anche dove non avrebbe voluto di una ininterrotta auscultazione dell'io.

La necessità di procedere per linee esterne, imposta dalla corretta valutazione della collaborazione continiana alla poesia di Pierro (con una incidenza psicologica forse maggiore, ma un'efficacia da catalizzatore e non da complice o da sponda come per Montale), conferisce un più immediato interesse alle espansioni enciclopediche della ricognizione di Delia, che, ripercorrendo la ragnatela dei rapporti personali, finisce per alludere all'ansiosa ricerca di un'identità pubblica che il poeta non ha mai interrotto e rappresentava per lui la vera posta in palio, un po' surrogato della vitalità perduta e un po' riscatto della derelizione nella quale si raccoglieva e potenziava la poesia, custodendo la trama dei suoi sogni e assecondandoli in calcoli infantili.

Era questo, Albino, il mio Albino, che, sia nei nostri rari incontri che nelle frequenti telefonate, tra bisbigli e scoppi di voce, mi ammetteva nel suo mondo fantastico e si rivelava paternamente sollecito, riuscendo a non nominare niente e nessuno che non

avesse a che fare, in un modo o nell'altro, con la sua poesia (e tacendo su tutto il resto, pubblico o privato). L'amicizia della quale mi ha onorato è stata anche una lunga e faticosa trattativa, in cui più delle poche notizie che arrivavo a estorcergli su quanto ancora scriveva, pur negandolo ostinatamente e adducendo difficoltà smentite dai fatti, tenevano banco i contributi che gli ho dedicato nel corso degli anni e che non avrebbe senso ora rievocare. Poiché dovrei invece vergognarmene, non ho remore a ricordare che i suoi pronti ringraziamenti erano sempre di circostanza, poco convinti, annoiati, persino sospettosi e tuttavia immediatamente convertiti in altrettanti rilanci e in una rinnovata insistenza: l'articolo dopo la recensione, il saggio dopo l'articolo, il libro dopo il saggio e infine la chimera dell'edizione complessiva delle sue poesie, italiane e tursitane. Tanto bastava a provocarmi, con una sfida che non potevo non raccogliere, e a darmi un'idea della produzione seriale che parallelamente veniva promossa presso tutti i critici reclutabili.

Se finché non mi gettavo all'inseguimento della nuova lepre di pezza i rilanci e le insistenze un po' mi angustiavano, era peggio non capire come allora non capivo che non era il mio lavoro che lo scontentava. Semplicemente non ero Contini. E sì che di non essere Contini il primo a lamentarsi avrei dovuto essere io. Non avevano ovviamente ragione di lamentarsene gli Stussi e i Mengaldo, i Blasucci e i Folena, i De Mauro e i Luperini, ai quali Albino manifestava giustamente una gratitudine incondizionata. Per me, la scontentezza dell'uomo mite e generoso che era insieme il poeta sulla grandezza del quale tanto stavo investendo in impegno e passione, era più che sufficiente a mettere in dubbio ciò in cui credevo.

Insofferente delle mediazioni, per studiare la letteratura, la mia generazione ha guardato prima alla critica. Non sembri un paradosso. Gli stessi miei coetanei che alla lezione della critica meno hanno prestato ascolto, ne sono stati influenzati e non si sono peritati di sfruttarne l'abbrivo, né di scimmiettare i maestri allora in auge, salvo poi prenderne precipitosamente le distanze. La rincorsa del metodo è degenerata in conformismo ogni volta che la ricetta da applicare non è stata sostituita dall'osservazione del *modus operandi* dei maestri della critica e che il singolo *modus operandi* non è stato ricondotto alla virtuale prospettiva organica dalla quale ricavare un indirizzo comune, anzi l'indirizzo giusto secondo le proiezioni. A forza di leggere la critica non siamo diventati critici migliori, ma abbiamo creduto di capire come avrebbe dovuto essere la critica che avevano cercato di praticare tutti i nostri maestri e alla quale sembrava che Contini più di altri si fosse avvicinato. Non bisognava pretendere di essere come lui, per patire il confronto e temere di essere fuori strada. Senza rendermene conto e senza assomigliare né a lui, che non ho mai conosciuto di persona, né a Debenedetti, che è stato mio professore e con il quale ho debiti di altro genere, nel corso di tanti anni, ho seguito le loro tracce in un lungo smarrimento, lasciandomi alle spalle i sassolini di alcune «coincidenze» (nel senso caro a Contini), che, in aggiunta alla dieta malsana della mia formazione, ormai mi inducono a pensare alla critica e alle sue scoperte come a una successione e talora a un'alternanza di ipotiposi, di messe in evidenza, soprassalti della coscienza, ag gallamenti, reminiscenze e agnizioni, che ben si addicono a un oggetto di studio come la letteratura, alla sua durata e alla sua natura negoziale.

Detto del peccato e tacendo, se non del peccatore, delle singole cadute, accenno ai loro antecedenti, quali vengono riproposti dalle *Pagine pierriane* e delineano la fisionomia del mio Contini, rendendo giustizia al suo Pierro.

La fiducia di Contini nella propria prestanza intellettuale, che sosteneva il dichiarato piacere dell'ammirazione e traspariva dall'apprezzamento del suo potere liberatorio («A me piace ammirare»),<sup>2</sup> oltre a essere banalizzata dalla presunzione di superiorità sul recensito di cui (previa la pretesa di rivelare a se stesso il recensito meritevole: «Tanto superiore a chi lo circondava») si fa carico ogni recensore («esiste un infallibile margine di superiorità, nel costume recensorio, del recensore sul recensito»),<sup>3</sup> culminava nel puntiglio di non chiedere «ragguagli» agli interessati, scrittori e critici tentati dal pettegolezzo, pur di evitare l'«indiscrezione», se non l'«insolenza» (era sospetto persino «tracciare una fenomenologia più precisa di [...] riscontri vocalici»<sup>4</sup> in *Curtelle a lu sóue*, p. 6), accettando i «limiti del capire» (p. 8).

Dipende solo da me non avergli chiesto, crudamente, ragguagli: è una deformità della mia natura che non mi consente di frugare, anche coi miei più intrinseci, in cerca del «segreto di fabbricazione»; e che a questa indiscrezione pone povero rimedio coi mezzi proprî la riflessione congetturale, tutta circondata dai limiti del capire.

Lo stesso proposito assume una sfumatura di arroganza, quando il critico frugale preferisce non spingersi oltre «quel tanto che gli basta»,<sup>5</sup> ma la perde subito dopo aver rinunciato ad approfondire la sua istruttoria, poiché il conseguente sovraccarico lo costringe o meglio gli consente di misurarsi più largamente con il compito precipuo della critica, «discernere che cosa [...] è pertinente e che cosa è non-pertinente»,<sup>6</sup> dentro un'opera letteraria e dentro il *dossier* relativo, con l'unica guida della loro autosufficienza, convenzionale per la prima o metodologica per il secondo e comunque scaramantica (soprattutto la «memoria» deve essere «assistita dalla fortuna»),<sup>7</sup> ma più ancora complementare rispetto al regime congetturale delle verità di ragione.

La discrezione del critico si incontrava a meraviglia con la reticenza di Pierro, confermata tra l'altro dal tenore della corrispondenza, ma diventava risolutiva per valorizzarne l'eccezionalità, quando, anziché accontentarsi di assegnare alle traduzioni autentiche in italiano la funzione di avvicinare il lettore al testo tursitano, ne affermava la centralità, lodando la funzione contrastiva da esse svolta con una fedeltà spinta fino alla sgrammaticatura («anche se noi non conosciamo il dialetto di Tursi, direi che l'operazione interlineare del traduttore-autore ce la rende assai

<sup>2</sup> *Diligenza e voluttà. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1989, p. 171.

<sup>3</sup> Gianfranco Contini, *Memoria di Roberto Longhi*, in *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)*, Torino, Einaudi, 1988, p. 350.

<sup>4</sup> L'«insolenza» sarebbe stata quella di «ricavare notizie» di interesse letterario dall'incontro privato con la Clizia montaliana (*Istantanee montaliane*, in *Postremi esercizi ed elzeviri*, postfazione di Cesare Segre, nota ai testi di Giancarlo Breschi, Torino, Einaudi, 1998, p. 163).

<sup>5</sup> Cfr. Idem, *Preliminari sulla lingua di Petrarca*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 169: «Non agnostico in materia, ah no, ma prudente, io vorrei approfittare della molteplicità di significati inerente al vocabolo "lingua"».

<sup>6</sup> *I ferri vecchi e quelli nuovi* cit., p. 227.

<sup>7</sup> Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti* cit., p. 414.

vicina», p. 25), per evidenziare e imputare senz'altro allo stile le peculiarità morfologiche e sintattiche del suo dialetto. La promozione del paratesto a testo, trasformando la neutralità di un servizio reso dal poeta ai lettori in una offerta di altri elementi indiziari, nonostante la loro probabile preterintenzionalità, estende la giurisdizione della razionalità nella conoscenza della letteratura e in parallelo le competenze della critica. Anche in questo modo, alla critica Contini, come non perseguirebbe una «soluzione [che] avesse il torto di essere puntuale e non sistematica»,<sup>8</sup> attribuisce «la limitazione, o il pregio, di non convertirsi in chiave».<sup>9</sup> L'avversione del Gramsci critico letterario ai grimaldelli, la mancata attesa degli studi preparatori, pure invocati, da parte di De Sanctis, all'atto di scrivere la sua *Storia della letteratura italiana*, e il rifiuto dell'indiscrezione professato da Dupin per conto di Poe, sono i precedenti di questo Contini, appena meno improbabili di quanto lo può essere il *detective* di Borges che tutti virtualmente li riassume: «Abbiamo qui un rabbino morto: io preferirei una spiegazione puramente rabbinica, non gli immaginari contrattempi di un ladro immaginario».<sup>10</sup> *Rem tene, verba sequentur*, segui il filo di testualità e finzione, è la massima che vale per ogni ramo di questo abbozzato albero genealogico.

Nessuno come Pierro, anzi qualunque poeta si augura come lui di trovare lettori che, per essere all'altezza di un'aspettativa sproporzionata, osino assumere tatticamente il punto di vista della poesia, che non è quello del suo autore, ma introduce e permette di funzionare al gioco corrispondente, cogliendo e conservando, pur di non intaccarne l'identità e non perdere il contatto, sia gli aspetti visibili dei testi poetici, sia la loro componente invisibile. L'oscillazione tra la modalità testo e la modalità immagine diventa un ansiogeno conto alla rovescia solo per la critica, che deve tenerne conto, mentre descrive e interpreta. Se non cessa, il ticchettio si riduce a rumore di fondo, non appena ci si ricordi che, quale che sia stato l'itinerario, il punto d'arrivo dei critici e dei lettori comuni è lo stesso e che la materia del contendere non è altro che la giustificazione di un cerimoniale e un'occasione di ravvedimento per gli ipocriti dai quali ho preso le mosse.

<sup>8</sup> Gianfranco Contini, *Radiografia di Leopardi*, in *Ultimi esercizi* cit., p. 290.

<sup>9</sup> Idem, *Filologia ed esegesi dantesca* cit., p. 414.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, *La morte e la bussola*, in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984, p. 727.

Ulla Musarra-Schrøder

Università di Nimega, Paesi Bassi

## La metaforologia di Eco

## Tra semiotica interpretativa e semiotica conoscitiva

In *Il nome della rosa*, durante una discussione tra monaci, Venanzio da Salvemec, traduttore dal greco e dall'arabo e devoto di Aristotele, mette a fuoco la questione della metafora. Per lui è importante sapere se «le metafore, e i giochi di parole, e gli enigmi, che pure paiono immaginati dai poeti per puro diletto, non inducano a speculare sulle cose in modo nuovo e sorprendente». <sup>1</sup> In una scena successiva, Guglielmo da Baskerville ricollega la questione della metafora al riso. Osserva che il riso, secondo Aristotele, può essere una forza buona e avere anche un valore conoscitivo, in particolare quando «attraverso enigmi arguti e metafore inattese, pur dicendoci le cose diverse da ciò che sono, come se mentisse, di fatto ci obbliga a guardarle meglio, e ci fa dire: ecco le cose stavano proprio così, e io non lo sapevo». <sup>2</sup> Ci troviamo qui di fronte ad un nucleo di facoltà centrali nell'estetica filosofica e semiotica di Umberto Eco: il riso (che distingue l'uomo dagli animali), la menzogna (distintiva della semiotica come una disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire), la conoscenza (conoscenza di ciò che può essere considerato l'oggetto assoluto di un processo di semiosi, ossia di una serie di interpretazioni o congetture interpretative), - facoltà che talvolta si servono della metafora come strumento di conoscenza.

In vari saggi, dagli anni Sessanta (*Opera aperta*) agli anni Novanta del secolo scorso (*Kant e l'ornitorinco*), Eco si è occupato della metafora come fenomeno di semiosi e di conoscenza, - fenomeno centrale anche nei suoi romanzi, i quali, come è ben noto, mettono in scena personaggi che, in quanto soggetti ad una loro caratteristica *vis semiotica*, <sup>3</sup> percorrono il loro mondo enciclopedico, leggendo e interpretando i segni. Di particolare rilievo sono i seguenti saggi: *Metafora e semiosi*, parte del volume *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), *Sull'interpretazione delle metafore*, capitolo 3.3. di *I limiti dell'interpretazione* (1990), *Metafora come conoscenza: sfortuna di Aristotele nel Medioevo, Dalla metafora all'analogia entis, Dall'albero al labirinto*, tre saggi che fanno parte del volume *Dall'albero al labirinto* (2007). <sup>4</sup> In questi saggi Eco propone una semiotica della metafora, in cui collega il fenomeno della produzione e dell'interpretazione delle metafore ad un quadro semantico che, secondo una certa tradizione, ha la struttura gerarchica del «dizionario» (il cui

<sup>1</sup> U. Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1980, III edizione, 90.

<sup>2</sup> Ivi, 473.

<sup>3</sup> Cfr. Norma Bouchard, *Umberto Eco's Semiotic Imagery*, in *The Philosophy of Umberto Eco, The Library of Living Philosophers XXXV*, edited by Sara C. Beardsworth and Randall E. Auxier, Chicago, Illinois, Open Court 2017, 545.

<sup>4</sup> Rimandiamo a questi saggi utilizzando le seguenti sigle: SFL per *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi 1984, LI per *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani 1990, DAL per *Dall'albero al labirinto*, Milano, Bompiani 2007.

modello di eredità neoplatonica è il cosiddetto «albero di Porfirio»), ma che, secondo Eco, ha la struttura non-gerarchizzante dell'«enciclopedia» (un insieme semantico a rete o rizoma in cui s'inseriscono le pratiche interpretative e conoscitive della «semiosi illimitata»<sup>5</sup>). Il modello dell'enciclopedia risulta più adatto di quello del dizionario per una descrizione o mappatura del meccanismo della metafora.

All'interno del labirinto enciclopedico, la metafora ha la funzione di interpretante. È parte costitutiva (insieme alla metonimia e alla sineddoche) di processi di semiosi ossia di una rete di interpretanti: «di un reticolo di proprietà di cui le une sono gli *interpretanti* delle altre» (SFL, 177). Può aggiungere delle proprietà o dei tratti semantici «inediti» a termini (segni o interpretanti) precedenti, aprendo nuove prospettive sul mondo (cfr. SFL, 170, 189).

La radice della metaforologia di Eco è la concezione di Aristotele (*Retorica*) della metafora come «strumento conoscitivo, chiarezza ed enigma» (SFL, 164). La funzione della metafora, infatti, è di «far vedere, insegnare a guardare», di riconoscere «le somiglianze fra le *cose*», o, in termini echiani, «la rete sottile delle proporzioni fra *unità culturali*» (*ibid.*). Le metafore perciò, e soprattutto se sono «argute» e non «evidenti», sono figure di apprendimento: «Ed è ripudiata la metafora ovvia, che non colpisce affatto. Quando la metafora ci fa vedere le cose all'opposto di quanto si credeva, diventa evidente che si è imparato, e sembra che la nostra mente dica: "Così era, e mi sbagliavo"» (*ibid.*). Particolarmente illuminante per la funzione conoscitiva della metafora è, secondo Eco, il fatto che Aristotele l'associa alla mimesi, per cui, come avverte Ricoeur,<sup>6</sup> «se la metafora è mimesi non può essere gioco gratuito» (SFL, 164). Per Aristotele, «le metafore migliori sono quelle che rappresentano le cose "in azione"» (SFL, 165). Considerando questa definizione troppo restrittiva, Eco la ripropone nel modo seguente: «le metafore migliori sono quelle che mostrano la cultura in azione, i dinamismi stessi della semiosi» (*ibid.*). Con Aristotele, Eco condivide la critica della metafora facile. Sottoscrive l'esigenza espressa dallo Stagirita: «Bisogna trarre la metafora ... da cose vicine per genere e tuttavia di somiglianza non ovvia, così come anche in filosofia è segno di buona intuizione il cogliere l'analogia anche tra cose molto differenti» (*ibid.*). La metafora, che è in grado di «mettere sotto gli occhi» un rapporto inedito tra due cose, «impone una riorganizzazione del nostro sapere e delle nostre opinioni» (DAL, 70). È perciò

<sup>5</sup> Le nozioni menzionate costituiscono delle pietre angolari nella teoria echiana della semiosi. Per la nozione della semiosi illimitata, Eco si era ispirato alla filosofia cognitiva di Charles Sanders Peirce: un oggetto, ossia Oggetto Dinamico, ci spinge a produrre un segno o *representamen* che si traduce immediatamente in un Oggetto Immediato, che a sua volta è traducibile in un Interpretante o in una serie potenzialmente infinita o indefinita di altri interpretanti. Lo spazio della semiosi ha le dimensioni di una rete labirintica o di un rizoma. Può essere circoscritto nei termini di una semantica strutturata a enciclopedia in contrasto con una semantica a dizionario (SFL, 112). Con quest'ultimo si intende un modello gerarchico di rapporti tra generi e specie a forma di «albero», modello che alla sua origine ha l'*Isagoge* di Porfirio il Fenicio (III secolo dopo Cristo). L'idea dell'albero porfiriano in quanto struttura gerarchica di generi e specie ha attraversato il Medioevo e ha raggiunto i tempi moderni. Nel corso dei secoli, e anche in alcune teorie di semantica moderne, si è rivelato come un modello utopico (cfr. DAL, 27-30), un modello che non riesce a rendere conto del fatto che la struttura semantica invece di essere astratta, analitica o chiusa, è aperta e sensibile a circostanze e contesti storici. La semantica a dizionario non resiste al confronto diretto e conoscitivo con il mondo, per cui si dissolve e si trasforma in una semantica a enciclopedia: «l'albero dei generi e delle specie [...] esplose in un turbine infinito di accidenti, in una rete non gerarchizzabile di *qualia*. Il dizionario si dissolve necessariamente, per forza interna, in una galassia potenzialmente disordinata e illimitata di elementi di conoscenza del mondo» (DAL, 27, SFL, pp. 105-106).

<sup>6</sup> Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Paris, Seuil 1975.

uno strumento produttore di nuove ontologie (DAL, 67), uno strumento che in qualche modo lascia «una traccia nella nostra enciclopedia» (DAL, 72). Eco rimanda alla metafora riportata da Aristotele (*Retorica*), per cui i pirati vengono detti ‘fornitori’: «Ora, prima dell'apparizione di questa metafora non c'era nulla che accomunasse un onesto mercante che acquista, trasporta per mare e poi rivende le sue mercanzie, e un pirata che le mercanzie altrui le ruba. [...] la metafora suggerisce inopinatamente una funzione socialmente utile del pirata, facendoci al tempo stesso sospettare che vi sia qualcosa di truffaldino nell'operazione del venditore» (DAL, 70). Passando da Aristotele all'idea della metafora nel pensiero medievale, Eco si sofferma sull'atteggiamento «panmetaforico» del Medioevo, atteggiamento a cui il neoplatonismo ha fornito un quadro metafisico (e che, come è ben noto, è molto presente in *Il nome della rosa*).

In *Dalla metafora all'analogia entis*, saggio dedicato alla sfortuna dell'idea aristotelica della metafora nel Medioevo, Eco sottolinea che nell'estetica medievale si tratta più di linguaggio figurale, di tropi come simbolo e allegoria, che di metafora. Fa presente che nel pensiero medievale si era sviluppata un'idea di metafora non immediatamente legata alla definizione aristotelica e che alla metafora era riservata solo una semplice funzione ornamentale e una scarsa funzione conoscitiva (DAL, 115). Per la generazione di buone metafore si erano stabiliti dei procedimenti codificati, basati sulla quasi identità tra metaforizzante e metaforizzato (DAL, 121). Nell'estetica medievale viene valutata (ad esempio da Tommaso d'Aquino, ma anche da Dante) la metafora piana e immediatamente comprensibile, perché «deve essere limpidamente inteso quello che l'autore voleva letteralmente dire» (DAL, 136).<sup>7</sup> Possiamo constatare che personaggi come Venanzio e Guglielmo, con le loro intuizioni sulla metafora conoscitiva, precorrono i propri tempi, anche quando, nei loro scontri con Jorge, richiamano l'attenzione sull'idea della metafora come simile-dissimile o dissimilitudine «sconveniente», idea per la quale s'ispirano allo Pseudo Dionigi.<sup>8</sup>

Nel suo discorso storico sulla metafora, Eco contrappone la «timidezza» della teoria medievale della metafora, insieme a quella neoplatonica rinascimentale, alla teoria sviluppata nel Seicento da Emanuele Tesauro. Se infatti il Medioevo rappresentava la sfortuna della teoria aristotelica della metafora, l'età barocca, con *Il Canocchiale aristotelico* di Tesauro del 1655, ne costituisce la massima fortuna (cfr. DAL, 123-124). Cita alcune pagine famose del *Canocchiale*, in cui Tesauro riprende l'esempio canonico di «prata rident» (DAL, 148), facendo di questa metafora già fin troppo sfruttata uno strumento di nuova conoscenza e invenzione, dedicandole più di cinque pagine di variazioni, «un gioco pirotecnico di arguzia barocca, ma che mostra come dalla metafora possano nascere infiniti modi di vedere la fecondità dei prati» (DAL, 123). In *Metafora e semiosi*, Eco aveva inserito Tesauro come erede di Aristotele in un quadro teorico dedicato alla funzione conoscitiva della metafora. Le possibili combinazioni metaforiche proposte da Tesauro ed elencate in un suo smisurato

<sup>7</sup> Per Dante si veda DAL, 140: «anche per lui le metafore fanno parte *pianissimamente* del significato letterale (inteso) e non richiedono sforzo interpretativo».

<sup>8</sup> Si veda *Il nome della rosa*, cit., 88 e DAL, 143-144.

«indice categorico», «modello di una *semiosi illimitata*» o rete enciclopedica di interpretanti, permette di scoprire «una riserva di metafore *inedite*» (SFL, 170). Come in *Il nome della rosa*, così anche in *L'isola del giorno prima*, la teoria della metafora fa parte del mondo possibile costruito nel romanzo. Fra i tanti maestri di Roberto de la Grive c'è appunto la controfigura romanzesca di Emanuele Tesauro. È Padre Emanuele che gli insegna che «un'immagine dell'Ingegno [...] non intende colpire o sedurre, bensì scoprire e rivelare le connessioni tra le cose, e dunque farsi nuovo strumento di verità». <sup>9</sup> Sostiene che la metafora, figura d'ingegno, ci mette in grado di rendere «nuove» le cose già conosciute e spiega la portata della metafora come strumento conoscitivo reciproco: «Ecco figliolo: se tu avessi detto semplicemente che i prati sono ameni altro non avresti fatto che rappresentare il verdeggiare - di cui già so - ma se tu dici che i Prati ridono mi fai vedere la Terra come un Uomo Animato, e reciprocamente apprenderò a osservare nei volti umani tutte le sfumature che ho colto nei prati ... E questo è ufficio della Figura eccelsa fra tutte, la Metafora». <sup>10</sup>

Roberto fa ampiamente uso degli insegnamenti di Padre Emanuele: oggetti o luoghi sono segni o metafore che evocano altri oggetti o luoghi che a loro volta possono funzionare come segni o metafore di altri ancora. Lo spazio in cui si trova, la nave *Daphne*, diventa per lui metafora di altri spazi, dell'Isola che vede in lontananza e di Casale Monferrato assediata dagli spagnoli, spazi che a loro volta diventano metafore della nave. Roberto, che ha il gusto manieristico della somiglianza nella dissomiglianza, scopre che il mondo si articola «per strane architetture». <sup>11</sup> La rete di metafore da lui create fa parte di una sorta di *semiosi illimitata* in cui, in sintonia con l'enciclopedia barocca, il mondo è un teatro di molteplici riflessi. L'artificio della metafora reciproca apre dei percorsi circolari, ma le metafore prodotte dal protagonista sono in gran parte anche aperte e conoscitive. Roberto infatti cerca di far fronte ad un mondo ignoto tramite nuove e inventive descrizioni metaforiche. Condivide questa capacità con Baudolino, il protagonista del quarto romanzo di Eco. Per un'analisi semiotica della produzione e dell'interpretazione della metafora, un punto di partenza per Eco è la suddivisione aristotelica di diversi tipi di metafora. I primi due, da genere a specie e da specie a genere, possono essere classificati come *sineddoci*, mentre il terzo, da specie a specie, è da considerare metafora vera e propria (SFL, 150-154). Secondo le teorie retoriche tradizionali si tratta di una costruzione metaforica non a due, ma a tre termini (come in [il dente della montagna]: dente, 'forma aguzza', cima, o in [essa era un giunco]: fanciulla, 'corpo flessibile', giunco). In effetti però si tratta di una metafora proporzionale, che pone in gioco quattro termini: «la cima sta alla montagna come il dente sta alla bocca» (o «la fanciulla sta alla rigidità di un corpo maschile come il giunco sta alla rigidità della quercia»). In entrambi i casi «non sono più in gioco mere identificazioni o assorbimenti (da specie a genere): sono in gioco sia 'similarità' sia 'opposizioni'» (SFL, 154).

<sup>9</sup> U. Eco, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani 1994, 106.

<sup>10</sup> Ivi, 85.

<sup>11</sup> Ivi, p. 50.



I primi due tipi della metafora possono essere descritti in modo soddisfacente tramite il modello del dizionario, trattandosi di rapporti da genere a specie e viceversa, ossia di sineddochi del tipo *pars pro toto* o *totum pro parte* (LI,146-147). Per la descrizione del terzo e del quarto tipo bisogna ricorrere al modello dell'enciclopedia. Solamente così la metafora permette a chi l'interpreta di compiere una serie di ipotesi o inferenze «che ne amplificano il senso» (LI, 148) e che la rendono interessante. Nel caso della metafora «il cammino della vita» della *Divina Commedia*, la similitudine tra *vita* e *cammino* «diventa interessante se si pensa che per l'uomo medievale il concetto di viaggio era sempre associato a quello di lunga durata, di avventura e di rischio mortale. E queste sono proprietà definibili come [...] enciclopediche» (LI,147). Lo stesso vale per l'interpretazione della nota metafora nel *Cantico dei Cantici*: «I tuoi denti sono come un gregge di pecore che sorge dal bagno». Se intendessimo, sottolinea Eco, 'pecora' solo come 'mammifero ovino' (secondo il modello del dizionario), «non comprenderemmo la bellezza della metafora. Per capirla, dobbiamo compiere alcune inferenze molto complesse», come ad esempio, «ricordare che per l'estetica antica uno dei criteri della bellezza era l'unità nella varietà [...], assegnare alle pecore la proprietà "bianco"; [...] assegnare ai denti la proprietà di essere umidi». Nei versi di Dante, come anche in quelli di Salomone, non si tratta di similarità empirica o percettiva, ma culturale. In alcuni casi però, sembra che la similarità tra due sememi non abbia nessuna base, né empirica, né percettiva, né culturale. Può essere del tutto nuova o inedita. Eco cita la famosa metafora di Eliot: *I will show you fear in a handful of dust*; qui la metafora «non scopre la similarità ma la *costruisce* [...]. Solo dopo che la metafora ci ha obbligato a cercarla, si realizza qualche somiglianza tra la paura e lo *handful of dust*. Prima di Eliot non c'era rassomiglianza» (LI, 145).

In un paragrafo conclusivo di *Metafora e semiosi*, in cui mette in rilievo la serie di semi metonimici nel loro rapporto con i rispettivi sememi, Eco fa una distinzione tra la metafora «povera, 'chiusa', poco conoscitiva», che «dice quello che si sa già» (SFL, 189) e la metafora «'buona' o 'poetica' o 'difficile' o 'aperta'» (SFL, 186). Porta come esempio di quest'ultima un *kenning* islandese (indovinello basato su una metafora) citato da Borges: /La casa degli uccelli/ ovvero "l'aria". Per capire bene questa metafora, ossia disambiguarla e risolvere l'indovinello, bisogna individuare una varietà di semi che potrebbe riunire i due sememi [casa] e [uccelli]. Vari semi individuati sono dissimili o in opposizione («c'è contraddizione fra la terrestrità della casa e la finalità aerea dell'uccello»), mentre per la somiglianza, si potrebbe ipotizzare il sema 'rifugio' o 'riparo'. L'interprete è dunque portato a fare delle ipotesi o «inferenze» (SFL, 186), a compiere cioè un «lavoro di abduzione» (SFL, 184): come per l'uomo è 'riparo' la casa, così per l'uccello è 'riparo' l'aria: «se un uomo viene minacciato cosa fa? Si rifugia in casa. Se un uccello viene minacciato, si rifugia nell'aria» (SFL, 186). Il *kenning* dunque è esempio di una metafora 'buona' o 'aperta': «non consente di arrestare subito la ricerca [...], ma permett[e] ispezioni diverse, complementari e contraddittorie», ispezioni facilitate anche da cortocircuiti, per cui «si allarga l'ambito dell'enciclopedia» (SFL, 186-187). Il criterio principale della «bontà» di una metafora è quello «della maggiore o minore apertura, e cioè di quanto

una metafora permetta di viaggiare lungo la semiosi e di conoscere i labirinti dell'enciclopedia. Nel corso del quale viaggio, i termini in gioco si arricchiscono di priorità che l'enciclopedia ancora non riconosceva loro» (SFL, 194).

Eco sottolinea che molte metafore, soprattutto quelle povere, nascono «su di un tessuto di cultura già detta». I semi rilevanti per l'interpretazione sono già codificati (è il caso di una metafora «di una semplicità sconcertante», come: /Essa era una rosa/). Ciò in contrasto con metafore aperte che possono imporre «operazioni inedite e la predicazione di semi mai ancora predicati» (SFL, 189). L'esempio riportato è costituito da due versi di François de Malherbe *Et rose elle a vécu ce que vivent les roses, l'espace d'un matin*. Tra 'rosa' e 'fanciulla' c'è una serie di similarità intertestualmente codificate, tra le quali è particolarmente pertinente il sema «fugacità» (la rosa si apre all'alba e si chiude al tramonto, la vita della fanciulla è stata di breve durata). L'insieme enciclopedico di somiglianze e dissimiglianze, «fanciulla e fiore, palpito vegetale e palpito carnale, petalo e bocca [...] permette di far marciare l'immaginazione (anche visiva) a pieno regime» attraverso il reticolo della semiosi (SFL, 190). Rimane però qualcosa di «ambiguo», un'opposizione taciuta tra la vita fugace della fanciulla e quella della rosa («La rosa vive un mattino perché si chiude la sera, ma il giorno dopo rinasce. La fanciulla muore e non rinasce»), per cui «la metafora diventa 'difficile', 'distante', 'buona' o 'poetica'» (*ibid.*). La metafora invita il lettore o l'interprete a «rivedere» ciò che si sa circa la morte degli umani e dei fiori, lasciandolo ovviamente con una serie di domande aperte. La metafora di Malherbe «è appunto *aperta*. Anche se si regge su un gioco di conoscenze intertestuali ipercodificate che rasentano il manierismo» (*ibid.*).<sup>12</sup> Negli anni Novanta si delinea nella semiotica echiana un nuovo orientamento teorico che si afferma soprattutto in *Kant e l'ornitorinco* del 1997. Mentre nei saggi precedenti l'attenzione del semiotico si focalizzava soprattutto su un percorso conoscitivo lungo una catena di interpretanti verso un *terminus ad quem*, ora è al centro dell'interesse il *terminus a quo*, il «momento aurorale» della semiosi, ossia l'Oggetto Dinamico, la «cosa in sé», che ci spinge a parlare prima di trasformarsi in Oggetto Immediato.<sup>13</sup> Qual è il destino della metaforologia in questo nuovo quadro teorico? In *Kant e l'ornitorinco* si parla poco della metafora. Inoltre non è più concepita in termini puramente culturali, come nei saggi citati sopra, ma come parte di una semiosi percettiva. In un capitolo introduttivo incentrato sulla questione filosofica dell'«essere», si afferma che «solo i Poeti, maestri della metafora» possono parlare dell'essere come ente inconoscibile. Come i filosofi, così anche i poeti s'interrogano sull'essere («la loro *gnoseologia inferior* diventa strumento di

<sup>12</sup> Non si può non rinviare alla metafora nel titolo del romanzo d'esordio di Eco, titolo che il lettore può cogliere come un invito a seguire i tortuosi sentieri di rimandi intertestuali, fra i quali proprio «e rosa ha vissuto quel che vivono le rose» (U. Eco, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani 1983, 8). Il lettore, prima di leggere il verso finale e capire la *pointe* nominalistica, ha potuto godersi un viaggio semiotico intertestuale che ironicamente non gli ha permesso mai di formulare un determinato interpretante e che gli ha fatto scoprire che la metafora (apertissima) nel titolo gli aveva confuso le idee invece di irreggimentarle (cfr. *ibid.*).

<sup>13</sup> Per la terminologia rimando alla nota 5. Per una distinzione precisa tra i due «oggetti» si veda la definizione seguente: «per oggetto [Peirce] non intende solo l'Oggetto Dinamico, ovvero ciò a cui il segno si riferisce, ma anche l'Oggetto Immediato, ciò che il segno esprime, ovvero il suo significato» (SFL, XV).

conoscenza privilegiato»).<sup>14</sup> L'interrogazione dei poeti ha come obiettivo l'essere. Il discorso poetico «abbondantemente metaforico») «ci invita [...] a reinterpretare il Qualcosa in cui siamo», termine heideggeriano paragonabile a quello dell'Oggetto Dinamico come inteso da Peirce. L'emblema di questa fiducia nel potere del discorso poetico Eco lo trova nell'ultimo verso di *Andenken* di Hölderlin: «Ma ciò che resta, lo intuiscono i poeti».<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997, 21.

<sup>15</sup> Ivi, 20.

Simona Onorii

## Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento

Report sul convegno romano del 2018

Il convegno *Le élites culturali femminili dall'Otto al Novecento*, svoltosi presso l'Università di Roma Tre, nella giornata del 18 aprile 2018, ha visto la partecipazione di diversi studiosi che si sono confrontati sul concetto di *élites* al femminile, inteso in senso dinamico, come insieme di azioni che problematizza e ristruttura il sistema del genere, categoria utile ma non fissa. Il progetto si collega strettamente al convegno napoletano tenutosi nel dicembre 2016 e promosso da Emma Giammattei (Università Suor Orsola Benincasa di Napoli) dal titolo *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861 –1943)*, di cui in questa occasione sono stati presentati gli atti in corso di stampa. È inoltre connesso con il progetto PRIN 2018 (al quale hanno partecipato gruppi di ricerca di diversi atenei: Suor Orsola Benincasa, Macerata, Roma Tre, Perugia per Stranieri), coordinato da Paola Villani (Università Suor Orsola Benincasa), che intende muoversi in una innovativa direzione, partendo dall'universo femminile per integrarlo nella dinamica di processi storici significativi, così da tentare per la prima volta una ricostruzione attendibile, su scala nazionale, della storia delle *élites* femminili dal 1861 al 1945 organizzate intorno alle città che svolsero un ruolo chiave in quegli anni. Obiettivo prioritario del progetto è infatti la produzione di un database relazionale di figure, azioni e documenti che possa consentire una plausibile rappresentazione dell'*élite* femminile e della rete di relazioni ad essa collegata.

La giornata romana è stata inaugurata dai saluti del prof. Claudio Giovanardi, Presidente della Scuola di Lettere Filosofia Lingue, e del prof. Manfredi Merluzzi, Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici. Dopo i saluti istituzionali, Emma Giammattei e Paola Villani hanno presentato il volume in corso di stampa presso la casa editrice Guida, *Potere, prestigio, servizio. Per una storia delle élites femminili a Napoli (1861 –1943)* curato da Emma Giammattei e Emanuela Bufacchi.

Dopo aver disegnato un ricco quadro teorico-metodologico, sulla base del concetto metastorico di *élite*, Giammattei si è focalizzata sul rapporto tra evento e scrittura, soffermandosi sul ruolo della parola performativa e sull'utilità del genere interpretato come categoria storiografica operativa. Ha individuato l'asse geografico di maggior interesse – le città capitali o ex-capitali (Firenze, Torino, Roma e Napoli) –, in cui le aggregazioni intellettuali femminili hanno contribuito a dare vita a importanti riflessioni. Quel tratto distintivo che Luigino Bruni ha definito «bene relazionale» diventa il carattere dominante di tali figure femminili d'eccezione, consapevoli dell'importanza di fare gruppo. La costellazione costituitasi sia come rete orizzontale che verticale – analizzata soprattutto in diacronia – trova un perno forte nel giornalismo, nella divulgazione della cultura, nella pedagogia e va oggi indagata a

partire dall'analisi dei testi che comprendono epistolari privati, diari e testi autobiografici, testimoni privilegiati di quella fase storica ricca di trasformazioni che è il passaggio dall'Otto al Novecento. A tale discorso è intimamente intrecciato quello di Paola Villani che, analizzando il saggio firmato da Giammattei e posto in apertura del volume, *Il guanto rovesciato. Storia della cultura e storie di genere*, cornice organica all'intero lavoro, sottolinea l'importanza di far emergere la galassia di figure sommerse necessaria per porre in rilievo il rapporto tra dettaglio individuale e comune visione generale. Tali reti – ha osservato Villani – hanno agito sui modelli e sui *clichés* contemporanei delegittimando i modelli maschili imposti dall'alto e dando luogo a una topografia simbolica imperniata su quegli spazi fisici propriamente borghesi nei quali hanno agito.

La prima sessione del convegno, presieduta da Rino Caputo (Università di Tor Vergata), ha visto l'avvicinarsi degli interventi di Monica Venturini (Università Roma Tre), con una relazione dal titolo *Nel salotto letterario di Ersilia Caetani Lovatelli. Incontri, letture, progetti*; Ilaria Rossini (Università Perugia per Stranieri), che ha presentato un intervento focalizzato su Laura Orvieto, *Nel paese delle parole. Appunti per un percorso di lettura fra le carte di Laura Orvieto*, e Francesca Tomassini (Università Roma Tre), che ha proposto invece una lettura critica delle relazioni strette da Sibilla Aleramo nei primi anni della sua attività giornalistica, nell'intervento dal titolo *Una nuova coscienza di sé. Sibilla Aleramo e la cultura tra i due secoli*. Venturini, concentrando il suo intervento, *Venturini, concentrando il suo intervento sul salotto di Ersilia*, il salotto di Ersilia Caetani Lovatelli, frequentato da tanti intellettuali dell'epoca, da Carducci a Deledda, da d'Annunzio a Domenico Gnoli, ha messo in risalto tutta una sociabilità femminile che trova in Ersilia, donna dai molteplici interessi, il punto nevralgico, esaminando le relazioni intrattenute con Gnoli, con Adele Bergamini e con lo stesso Carducci. L'autobiografia epistolare diventa, attraverso quest'analisi, testimone di un discorso critico sull'arte e sulla sua ricezione nel mondo moderno, portato avanti da Ersilia, vera e propria mediatrice culturale della società di fine secolo. Ilaria Rossini ha sviluppato la propria indagine mettendo in relazione pedagogia e giornalismo, i poli fondamentali dell'attività di Laura Orvieto. Attraverso la disamina dei materiali anche inediti conservati nel Fondo Orvieto, ha sviluppato un'indagine critica dell'attività di Orvieto, una donna attenta all'elaborazione del proprio profilo culturale. La ricerca di Rossini ha messo in risalto i rapporti intercorsi con Eleonora Duse, Amelia Pincherle Rosselli e Sibilla Aleramo attraverso la scrittura intima e autobiografica delle decine di lettere e quaderni di appunti puntualmente citati. Tomassini, concentrando la propria indagine su Rina Pierangeli Faccio, ha individuato come momento di svolta – per la futura Sibilla Aleramo – il 1899, coincidente con il suo trasferimento a Milano e la direzione, seppur breve, de «L'Italia femminile». Tomassini ricostruisce più in dettaglio, anche con l'apporto di materiali inediti, il rapporto altalenante con la poetessa Ada Negri e con la professoressa Eugenia Balegno, a casa della quale conobbe Giovanni Cena.

La seconda sessione, presieduta da Anna Nozzoli (Università di Firenze), ha visto avvicinarsi la relazione di Emanuela Bufacchi, *Matilde Serao a Roma tra relazioni e aspirazioni europee*, e un intervento sull'attività di Eva Kühn Amendola, proposto da Sandro Gentili e da Chiara Piola Caselli, entrambi provenienti dall'Università degli Studi di Perugia. L'analisi di Bufacchi si concentra sul forte desiderio di Serao di agire al di fuori dell'ambito nazionale, con azioni e strategie che prendono il via dal periodo romano. Tale volontà di promozione extranazionale trova concretezza, anche grazie all'interesse di Giuseppe Brindi, negli anni Ottanta dell'Ottocento, con la penetrazione della sua produzione in Francia, di cui testimoni preziosi sono le lettere al conte Gegè Primoli. Dopo aver delineato la figura di Eva Kühn, Piola e Gentili hanno indagato il rapporto da lei intessuto durante gli anni romani con la società teosofica, luogo cardine nella sua formazione. Kühn si è mossa, infatti, tra redazioni giornalistiche come «La Voce», il mondo delle traduzioni e le passioni filosofiche soprattutto schopenhaueriane. Gentili si è soffermato, in particolare, sulla frequentazione di Eva dell'ambiente culturale del Caffè Greco, sulle edizioni *Scorpio*, sull'amicizia con Pietro Marucchi e sul rapporto con i circoli futuristi: è riuscito a far emergere così una dimensione culturale autonoma e non gregaria rispetto a quella del marito Amendola. Piola Caselli, invece, ha ricostruito il contesto di relazioni femminili, come quella intercorsa con Aleramo, che contribuisce a elaborare e proporre un nuovo modello di donna.

I lavori del convegno sono proseguiti con la terza sessione, presieduta da Luca Marozzi (Università di Roma Tre), nella quale sono intervenute Elisabetta Mondello (Università La Sapienza) con una relazione dedicata a Silvia Bemporad e l'«Almanacco della donna italiana» e un intervento della direttrice del periodico «Noi Donne», Tiziana Bartolini, che ha presentato l'archivio storico online della rivista. Mondello ha analizzato il ruolo di Silvia De Benedetti, figura sottorappresentata e marginalizzata, che svolse invece un ruolo di snodo all'interno del mondo culturale femminile vicino all'«Almanacco della donna italiana». La frequentazione della casa editrice del marito, Enrico Bemporad, e la sua attività di redattrice di questo periodico – luogo privilegiato delle contraddizioni del primo Novecento – caratterizzano Silvia Bemporad come personaggio importante, capace di contribuire a definire un'immagine di donna eversiva rispetto al modello dominante nell'Italia fascista. Bartolini ha presentato il sito della rivista «Noi Donne», in cui sono disponibili e consultabili i contenuti sia dei primi numeri clandestini della rivista, che dal 1944 è stata impegnata nella lotta antifascista e antinazista, sia dei numeri ufficiali stampati a Napoli e distribuiti nelle zone già liberate dall'esercito degli alleati.

L'ultima sessione, presieduta da Roberta Colombi (Università Roma Tre), ha visto gli interventi di Laura Fortini, *Scrivere lettere come forma della relazionalità: gli epistolari di De Cèspedes, Ginzburg, Morante e le altre*, e di Laura Iamurri, *In conversazione: Carla Lonzi e Carla Accardi*, entrambe dell'Università di Roma Tre. L'analisi di Fortini ha preso avvio dalla constatazione dell'assenza di un compiuto regesto degli epistolari firmati da donne, strumento utile in diversi ambiti di ricerca essendo le scritture private fondamentali per costruire un discorso critico non

frammentario, ma continuo, tra scrittrici più o meno coeve. Nell'analisi, è stata esaminata la grande stagione epistolografica di autrici come Elsa Morante, Alba De Céspedes e Natalia Ginzburg, dalla quale emerge un vero e proprio esercizio di critica letteraria. Sul rapporto tra l'artista Carla Accardi e la critica d'arte Carla Lonzi si è sviluppato il discorso critico di Iamurri la quale ha esaminato le fonti a stampa – data l'impossibilità di accesso all'Archivio che custodisce la corrispondenza Lonzi-Accardi – per ridisegnare i contorni di un rapporto proficuo e intenso. I testi usati per la ricostruzione sono i cataloghi delle mostre curati da Lonzi, gli articoli critici da lei firmati sull'attività di Accardi e soprattutto le interviste rilasciate dall'artista che Lonzi registrava con il magnetofono.

In chiusura, coordinata da Simona Costa (Università Roma Tre), si è svolta la Tavola rotonda, dal titolo *Linee attuali della ricerca*, in cui sono intervenuti sullo stato dell'arte diversi docenti afferenti ad ambiti differenti e a diversi atenei: Floriana Calitti (Università Stranieri di Perugia), Franco Contorbia (Università di Genova), Daniela Rossini (Università di Roma Tre) e Monica Venturini (Università di Roma Tre). Calitti nel suo articolato organigramma ha individuato i punti salienti per avviare un'analisi critica della sociabilità che veda interagire i momenti storici d'eccezione, i luoghi della letteratura – quali le biblioteche d'autore, ineludibili per la ricostruzione della questione identitaria, e i salotti, tutt'altro che intesi come momento di intrattenimento frivolo – e quelli del giornalismo con le redazioni e le pagini di importanti riviste. Contorbia, invece, attraverso una serie di tasselli, ci ha condotti sulle tracce di Angelina Zampanelli, a lungo compagna di Croce, in direzione della ricomposizione dell'altra parte del tessuto della sociabilità, costituito dalla linea di interlocutori maschili che trovano nella scrittura epistolare una forma adatta al proprio desiderio di comunicazione, come ad esempio Renato Serra e Giovanni Boine. Il quadro tracciato da Contorbia si è concluso con l'auspicio di una restituzione dei vari *corpora* epistolari del Novecento in apparati rigorosi e in biografie attente ai documenti. Daniela Rossini si è poi concentrata sull'importanza della ricostruzione dei profili culturali femminili, strada ineliminabile, per tracciare delle biografie collettive in grado di restituire un adeguato e condiviso panorama. Partendo dal suo recente lavoro, *Donne e propaganda internazionale. Percorsi femminili tra Italia e Stati Uniti nell'età della Grande Guerra* (Franco Angeli, 2015), la studiosa ha sottolineato la necessità di approfondimenti critico-documentari per salvare dall'oblio figure che altrimenti non esisterebbero nella nostra memoria. Infine, Venturini ha rilevato alcuni punti chiave emersi durante la giornata romana: la necessità, sempre più impellente, di coniugare diverse prospettive, nonché la mappatura delle reti di sociabilità al fine di costituire un archivio condiviso di varie esperienze che tenga conto di più versanti. In questa direzione si è mosso anche il volume *Italia ribelle: narratori, poeti e personaggi della rivolta (1860–1920)*, a cura di Claudio Brancaloni, Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli, recentemente uscito per Morlacchi (2018); e, seguendo questa linea critica, verrà realizzato un numero monografico della rivista «Studium» promosso da Venturini sugli stessi temi trattati nel corso della giornata.

Antonio Sichera

## Il valore della fedeltà Per la poesia di Nino De Vita

È un'esperienza poetica autentica, quella di Nino De Vita. Un'esperienza segnata – come sempre nella poesia non contraffatta – da una ricerca del tono proprio, dell'inclinazione giusta. Si tratta di un movimento linguistico, e soprattutto interiore, che a volte può costare fatica, richiedendo la pazienza del tempo, il battito della meditazione. E così è stato per questo poeta di Marsala, amico dei grandi narratori della letteratura italiana in Sicilia – da Sciascia, a Consolo, a Bufalino –, amico di Buttitta, immerso insomma nella grande corrente della scrittura maggiore del Novecento isolano, ma capace di una posizione non epigonale o scaltramente imitativa, bensì sin da subito tesa al rinvenimento del proprio modo di essere e di dire.

Per questo De Vita è partito da *Fosse Chiti*,<sup>1</sup> dalla lirica in lingua, intarsiando sul legno aspro del banco della sua officina i caratteri di un mondo naturale immobile e specchiato, come un puro segno del mondo, un elenco di presenze, capace di restituire una condizione universale attraverso il ritratto nitido di luoghi, di situazioni, di piante e di animali. È partito, De Vita, dalla poesia come «voce monotona / perduta / nell'alba che raccoglie / alle pupille / la luce nuova / bianca / in un puntino» (*Con le dita palmate*), ovvero da una versione del canto mai poggiata sugli effetti diversivi della *variatio*, ma insistente su un flusso sonoro che sa raccogliere la luce in un puntino, in una zona minima, essenziale: quella di un mondo quasi in miniatura, dove la fisiologia dell'inquadratura assoluta, priva di sbavature, non esclude la contemporanea necessità naturale del dolore, l'accadere della morte, che come per gli aghi di pino, caduti e inevitabilmente affollatisi sulla terra, fa però stentare il nascere dell'erba.

Da questo punto di vista, il De Vita di *Cutusiu* non è un poeta che ha cambiato strada.<sup>2</sup> È uno che ha semplicemente tirato le conseguenze ultime delle proprie scelte, percorrendo fino in fondo la sua via. L'approdo al dialetto di *Cutusiu* risponde alla logica di un dinamismo interiore, che ha i contorni dell'inevitabile. De Vita porta al punto estremo la propria adesione a quel mondo, a quello spazio che ha dipinto con gli olii di *Fosse Chiti*, quasi a dire che per fedeltà alla sua collocazione lirica, al suo essere stesso – nell'universo della vita e della poesia – non poteva fare altrimenti. Non è esotismo, non è localismo a buon mercato. È volontà di fare della poesia uno

<sup>1</sup> Ci sono state due edizioni del libro. La prima nel 1984 (N. De Vita, *Fosse Chiti*, San Giovanni la Punta (Catania)-Milano, Lunarionuovo-Società di poesia) e la seconda, ampliata, nel 1989, arricchita da una nota di Giuseppe Conte (Id., *Fosse Chiti*, Montebelluna (Treviso), Amadeus). Nel 2007 il libro uscirà poi a Messina per i tipi di Mesogea.

<sup>2</sup> N. De Vita, *Cutusiu*, prefaz. di Pietro Gibellini, Trapani, Arti Grafiche Corrao, 1994. Si tratta di un'edizione fuori commercio. Un'edizione commerciale, prefata da Vincenzo Consolo, esce nel 2001 da Mesogea, che diventerà proprio da quel momento la casa editrice di De Vita.



strumento dell'incarnazione, di rendere la propria parola l'equivalente della voce di una *Lebenswelt* a cui il poeta dichiara implicitamente appartenenza totale, serena. Per questo la lingua di De Vita è comprensibile. Non solo per le ricercate traduzioni in italiano che accompagnano i suoi testi (e che paiono condotte sulla scorta del grande *exemplum* del Pasolini di Casarsa), ma per il senso di naturalezza che coglie il lettore e lo conduce senza alcun fastidio, anzi rapito, dentro un microcosmo impensabile e sorprendente.

Un microcosmo che ora può mettersi in marcia, può sciogliersi dalla fissità di *Fosse Chiti* per acquisire la mobilità del vivente. Come in un racconto genesiaco, nell'esperienza lirica di De Vita la parola genera la vita, in *Cutusìu*, in *Nnòmura*, in *Cùntura* o in *Òmini*.<sup>3</sup> L'essere riusciti ad accordare una voce propria a quello spazio metafisico è il segreto che comunica l'alito della vita alle creature dello Stagnone di Marsala e consente loro di vivere e di raccontarsi. Dai quadri di *Fosse Chiti* ora vengono fuori storie, perché ora la poesia narra e rende personaggi di un epos quotidiano gli abitatori di quel cosmo minuto e confinato. Invece della commedia umana, allo Stagnone di De Vita va in scena la tragedia delle creature, dell'universo stesso, per come essa accade e si manifesta in una natura e in una umanità ostinatamente singolari, fino al limite dell'indicibile. L'adesione al particolare si salda qui al respiro dell'epos, perché sono le questioni e le epifanie grandi della vita e della morte, della gioia e del dolore di tutti, che appaiono nell'angolo minimo di mondo del poeta di Marsala; in una lingua antica ed inventata, se – come sappiamo bene – ogni poeta in verità inventa, e cioè trova sempre di nuovo la sua lingua, lì dove essa giace ancora non tagliata secondo il filo di quella voce, della sua, o magari ancora non scritta, e quindi buona per un nuovo inizio: Pasolini lo sapeva.

Ma nel caso di De Vita tutto avviene anche con una grande libertà. La sua scelta della poesia-racconto, sulla scorta di Whitman e di Pavese, lo colloca dentro una tradizione ben precisa. Eppure con un profilo molto chiaro. In una lingua ancestrale egli è infatti il cantastorie antico di un popolo di parlanti – umani o animali che siano – di cui ci consegna la voce, con un'attitudine molto simile a quella dell'Adamo di Benjamin, dell'uomo genesiaco che attraverso il suo dire consente il prodigio del dirsi della natura all'Altro, a Dio. E perciò la sua parola non ha bisogno della ricerca manifesta della musica, non ha da affrontare l'agone con la tradizione e con il contemporaneo a cui si sottopose inevitabilmente il Pavese di *Lavorare stanca*. Levando una parola dal principio, De Vita può perseguire l'aderenza alla sua *humus*, può farsi dettare («dittare», avrebbe detto Dante) le parole dal racconto stesso, dal rispetto cioè della singolarità assoluta dei suoi personaggi e della loro vocalità specifica, perché ciò che conta per il poeta di *Cutusìu* non è la musica del verso, è il rispetto della sonorità intima del 'questo': di questo respiro, di questa pronuncia, di questo dire di sé che ad ognuno appartiene in mondo irripetibile, e che suona non all'orecchio ma solamente al cuore di chi ascolta.

<sup>3</sup> N. De Vita, *Nnòmura*, Messina, Mesogea, 2005 (I edizione f. c.: Trapani, Arti Grafiche Corrao, 1993); Id., *Cùntura*, Messina, Mesogea, 2003 (I edizione f. c.: Alcamo, Grafiche Campo, 1999); Id., *Òmini*, Messina Mesogea, 2011 (I edizione f. c.: Alcamo, Grafiche Campo, 2000).

Ci si trova di fronte così ad una galleria di personaggi indimenticabili, raccontati dal cantore dello Stagnone in maniera struggente e misurata, tenera e distanziata. La lezione più o meno consapevole del Verga maggiore traspare nei versi di De Vita. Non per una contiguità di scelta linguistica, indubbiamente alternativa nel Nostro rispetto al dialetto come forma interna della lingua perseguita dal grande narratore dei *Malavoglia* e del *Mastro*; ma per una medesima tensione umana, per una auscultazione delle «intermittenze del cuore» (Di Silvestro), grazie alla quale il *pathos* non si versa sulla pagina come un effluvio fastidioso, ma traspare dalla riproposizione oggettiva dei gesti e delle parole dei personaggi. Basta loro il sostegno implicito del cantastorie per irradiare sulla pagina il sapore di un sentimento unico, per farci percepire soprattutto la commozione profonda di colui che in versi racconta e presta vita all'altro.

Impossibile qui elencarli tutti. Ma come non ricordare almeno il maiale di *Cceranu tutti ammezzu ri l'ariuni* (C'erano tutti nella grande aia), in *Cùntura*, e cioè la storia di *ntonu*, prima contemplatore soddisfatto della vorticosa vitalità del cortile, poi amico triste del giovane guardiano delle vacche, e infine vittima della propria gioia di essere al mondo, ovvero nella sua aia, e di esultare per la bellezza del pavone, cosa che genera lo sconquasso generale e conduce *ntonu* alla morte come un Cristo, un Cristo-porco di tutt'altro sapore rispetto a quello pirandelliano della *Sagra del Signore della Nave*, perché *ntonu* «nchiuvatu o tavulazzu» non è parodia ma icona autentica del *Christus patiens*.

Così come vale la pena di menzionare la solitudine lenita del ragazzo di *'A casa nno timpuni* (La casa sull'altura), che trova la propria compagnia in una schiera di creature, animali ed insetti, vivi e pienamente umani, pronti a fraternizzare con il nuovo signore della loro casa di *Biancaneve*, immersa nel bosco, pericolante e squinternata, quasi fosse lui un novello Francesco d'Assisi o, forse meglio, il re di un Eden improbabile, che crollerà sotto i colpi di un tarlo senza Cristo («a camula [...] scristianuta»), perché privato dell'alleanza di affetti tra viventi che l'aveva miracolosamente sostenuto.

O ancora, *in primis* contrastivamente, la figura del *Cacciaturi* (Cacciatore) di *Nnòmura*, che racconta in prima persona la storia della propria ossessione per la caccia. Si tratta per lui di una (quasi giurata) inimicizia verso il creato, il cui sfogo consiste in una trafila incontenibile di spari, scaricati contro piante ed animali, una inimicizia troncata improvvisamente un giorno, davanti alla scena di un'allodola ferita e morente, che «lampiava 'i vavareddi / e mi taliava, nchiccu» («Chiudeva e apriva le palpebre / e mi guardava fisso») e che provoca nel cacciatore invasato una commozione profonda, tale da convertirlo alla pietà verso la vita e la natura e a trasformarlo in officiante del rito di una tenera sepoltura («Ddoppu, 'unnu' sacciu, araciu arrimuddai. / Nno cannarozzu mi pigghiau / 'u chiuppu. / Mi calai. / [...] Misi l'aceddu arrè / nno sèngulu e cchiù voti, cchiù voti, scavuliannu / c'u peri 'u iurvicai»; «Dopo, non so, mi intenerii. / Avvertì alla gola come / un nodo. / Mi chinai. [...] Riposi l'uccello / nel solco e più volte, / più volte, raschiando / col piede lo seppellii»).

E per far rispondere all'appello pure *Òmini*, il libro del 2011, non posso esimermi dal rammentare lo Sciascia di *Sunnu palori comu linzittati* (Parole lancinanti), che in una sera palermitana, dedicata ad un premio in onore di Bufalino, a Villa Malfitano, avendo saputo della presenza di Salvo Lima, lascia con sofferta dignità e con assoluto rigore la compagnia degli scrittori, e Dino anzitutto, perché non può salire sul palco insieme al politico mafioso, garante di un equilibrio scellerato e funesto («S'arrisaggia Nanà. / Si spizzinia nni niatri / comu p'una mancanza / r'aria, amariatu; e mmitti: / 'S'è ddaccussì 'un mi movu'»; «Sussulta Leonardo. / Gira lo sguardo sulle nostre facce, / come per una mancanza / di aria, amaro; e afferma: / 'Se è così non mi muovo'»). Confesso che non evoco a caso questo Sciascia, ritratto da De Vita in maniera indimenticabile. La figura luminosa (e per De Vita familiare) di Nanà giganteggia ancor più oggi, di fronte alle schiere di intellettuali servi di ogni potere, di uomini buoni per tutte le stagioni, di *vedettes* da talk show magari insignite di galloni assessoriali, come se a curare la *polis* bastassero il rumore, la polemica mediatica o l'erudizione esibita, e non ci volessero – da parte di tutti noi, perché nessuno può tirarsi fuori e perché la Sicilia e l'Italia ci riguardano, non possono ridursi a oggetto di comode tirate retoriche – la dedizione silenziosa, la passione competente, la fedeltà quotidiana, la testimonianza esistenziale. Lo Sciascia di De Vita ne è l'icona, da far conoscere obbligatoriamente nelle scuole italiane, ai professori come agli allievi.

E in verità, dicendo queste cose, non mi sono allontanato dalla poesia di Nino De Vita. C'è infatti un lievito politico fortissimo nei suoi versi. Poiché il punto di vista da cui De Vita guarda il mondo è quello dei poveri, degli oppressi, dei senza voce. In una tale direttrice ermeneutica, l'ultimo libro del poeta dello Stagnone, ovvero *Sulità* (Solitudini), risalta particolarmente.<sup>4</sup> Nel canto di queste dure storie di solitudine, l'universo puntuale, il mondo nel frammento, tipico di De Vita, assume una decisa curvatura verso l'amarezza tragica del vivere. Donne e uomini insultati, perseguitati, abbandonati, vittime delle passioni più rovinose e più turpi, schiavi della roba, arrovellati dall'invidia, minati nel corpo o nell'anima, gremiscono queste pagine, dove con assoluta coerenza viene a mancare il discorrere fraterno tra i viventi, tra animali e uomini, e sembra a prima vista non rimanere nient'altro che dolore. De Vita, per conferire dignità anche alle sue creature più cupe, per offrire loro il riscatto della parola, del racconto della propria storia, scende in basso, viene incontro, si colloca idealmente in quell'osservatorio che nei giorni della sua prigionia, più di settant'anni fa, Dietrich Bonhoeffer aveva mirabilmente descritto come un luogo difficile e fortunato: «Resta un'esperienza di eccezionale valore l'aver imparato infine a guardare i grandi eventi della storia universale dal basso, dalla prospettiva degli esclusi, dei sospetti, dei maltrattati, degli impotenti, degli oppressi e dei derisi – in una parola: dei sofferenti. Se in questi tempi l'amarezza e l'astio non ci hanno corroso il cuore; se dunque vediamo con occhi nuovi le grandi e le piccole cose, la felicità e l'infelicità, la forza e la debolezza; e se la nostra capacità di vedere la grandezza, l'umanità, il diritto e la misericordia è diventata più chiara, più libera, più

<sup>4</sup> N. De Vita, *Sulità*, Messina, Mesogea, 2017 (I edizione f. c.: Alcamo, Grafiche Campo, 1995).

incorruttibile; se anzi la sofferenza personale è diventata una buona chiave, un principio fecondo nel rendere il mondo accessibile attraverso la riflessione e l'azione: tutto questo è una fortuna personale. Tutto sta nel non far diventare questa prospettiva dal basso un prendere partito per gli eterni insoddisfatti, ma nel rispondere alla vita in tutte le sue dimensioni; e nell'accettarla nella prospettiva di una soddisfazione più elevata, il cui fondamento sta veramente al di là del punto di vista dal basso e dall'alto».<sup>5</sup>

È appropriato questo testo di Bonhoeffer a proposito di *Sulità*, perché la curvatura dell'ultimo libro di De Vita – che mantiene tra l'altro il suo consueto tasso di letterarietà implicita (continua ad esserci la Bibbia, che, nello scambio tra sorelle-spose, sulla scia della storia Lia e di Rachele, è pure a fondamento dell'immaginario di De Vita in *A ccanciu di Maria*; ma anche la Saffo più erotica, l'Oreste dei tragici, il Leopardi lunare, il Pasolini di *Teorema*, il Pascoli del *Chiù*, e così via) – non deve far perdere di vista il tessuto profondo e quasi nascosto del libro. Le vicende che in esso si narrano hanno infatti stavolta un andamento quasi parabolico. Come se il nero costante che sembra occupare i testi fosse sottotraccia squarciato da una incursione resistente e pur quasi impercettibile di colore, e dunque di luce. Ovvero come se, alla stessa maniera delle parabole, non si dovesse restare attratti solo dal corpo del testo, ma bisognasse cercarne in maniera, alla stregua degli esegeti delle parabole evangeliche, la *pointe*, la punta, l'estremo del racconto ma anche il suo messaggio più acuto e forse enigmatico.

Si tratta di una costante occulta di numerosi testi di *Sulità*. Al suo registro appartengono la dolorosissima eppur miracolosa trasformazione della mollica in formaggio, in tumazzu, da parte della madre di *Dommienu*, la quale con la potenza della parola (alla maniera del padre de *La vita è bella* di Benigni) allevia il desiderio di companatico del figlio, in un regime di fonda, tremenda povertà; o ancora il gesto – forse esemplato sulla celebre rosa di Rilke – dell'uomo poeta, che raggiunge nutriente e, pur per un attimo rinfrescante, la solitudine assoluta di *Rosalia*. Allo stesso ordine si possono poi ascrivere la speranza dei nonni e il loro desiderio di vedere, fosse anche di sfuggita e per scherno, il loro nipotino, Vincenzo, sottratto al calore della famiglia grande da una truce storia di contesa ereditaria ('*A sciarra*); o il misero rifornimento di miscela al motorino del nipote, con cui il benzinaio padrone ('*U Bbinzinaru*) ripaga il lavoro lento e insostenibile del nonno novantenne; o ancora l'azzurro del mare e del cielo che fa capolino nella notte degli occhi di *Bbettu*, accecato orridamente da un ordigno inesplosivo della seconda guerra; la contemplazione solitaria della luna da parte di Tobia, novello pastore errante ('*A luna ri Tubbia*); ancora il gesto incompreso di una ragazza che raccoglie il fiore caduto dalla borsa di Gino Ciulla, salito sulla scala del cimitero ('*A scala*), per onorare il suo unico defunto, il suo caro estinto, ovvero la gamba amputata, in una delle rappresentazioni più amaramente umoristiche di tutta *Sulità* (sul versante della pura tragedia il suo corrispettivo è la lettera vuota inviata a se stesso dal figlio della madre dolente di '*A littra*). Sulla medesima linea d'onda si collocano infine il riso matto

<sup>5</sup> D. Bonhoeffer, *Resistenza e resa*, Brescia, Queriniana, 2002, p. 40.

dello storpio (poeta?) animato dal desiderio della vita, e di camminare in primo luogo, di *Oronziu*, nonché l'ardita similitudine tra la solitudine dei libri, portatori di vita e suscitatori di fede, e quella degli oppressi, di *I libbra*, posta quasi ad indicare la possibilità di un riscatto dell'isolamento passando attraverso la scrittura.

Ma la punta più acuta delle parabole di *Sulità* è, io credo, il diverso dolore di due uomini – da un lato Cola, dall'altro il suo amico Ninu, in cui è adombrata la figura del poeta – sulla perdita dei loro fratelli. Alla disperazione rancorosa di Cola, Ninu risponde in ultimo con la certezza di rivedere Vito, il fratellino mai nato, in una vita altra, dopo la morte, con la stessa realtà con cui Cola ha conosciuto il suo fratello quattordicenne («E puru eu a iddu, a stu me' frati, quann'è ch'av'a ssiri / 'u canusciu»: «E pure io a lui, / a questo mio fratello, un giorno / lo conoscerò»). Cola quasi lo sbeffeggia: «'U canusci, 'u canusci... / Tu si' unu ri chiddi / chi crìrinu a sti cosi'» (*I frati*). Ma pur sbeffeggiata e rimandata sullo sfondo del dolore, la fede di Nino nell'invisibile si incunea nella terribile realtà separante della morte e sfondando follemente la barriera del nulla dichiara la propria speranza anche per Cola.

Caterina Verbaro

## Esperienza del testo ed esperienza di sé Il seminario MOD sulla didattica della letteratura contemporanea

Il recente seminario *Lector in aula. Didattica universitaria della letteratura italiana contemporanea*, organizzato dalla Società per lo Studio della Modernità letteraria (MOD) e svoltosi presso l'Università di Milano nei giorni 22-23 febbraio 2018, ha offerto una preziosa occasione per fare il punto su caratteristiche e formulazioni dell'attuale insegnamento della Letteratura italiana contemporanea. Circostanza quanto mai opportuna se è vero che, nella stringente *routine* accademica che moltiplica obblighi e incombenze didattiche, a mancare è proprio lo spazio della riflessione su una pratica centrale nel definire lo statuto stesso del nostro campo di sapere. Infatti, nessun'altra disciplina universitaria – ma il discorso potrebbe valere, *mutatis mutandis*, anche per l'insegnamento scolastico – prevede una così sostanziale identificazione tra la trasmissione dei propri contenuti e la loro stessa elaborazione, dal momento che didattica e pratica critico-interpretativa, entrambe finalizzate alla comprensione del testo, condividono logica e obiettivi.

Come evidenziato dall'introduzione ai lavori di Bruno Falchetto, organizzatore del seminario milanese, i contributi proposti hanno affrontato i diversi ambiti tematici che concorrono alla definizione della didattica disciplinare, delineandone una panoramica completa, sebbene non scevra di contraddizioni e asperità: contesti, periodizzazioni, metodi, strumenti. Il primo di tali ambiti ha focalizzato i contesti – universitario ma anche più ampiamente sociale e culturale – in cui l'insegnamento della Letteratura italiana contemporanea viene erogato. Anche grazie alle risultanze di un'indagine sulla didattica disciplinare promossa dalla MOD, si osserva come l'educazione letteraria – e segnatamente l'insegnamento di Letteratura italiana contemporanea – sia oggi ancora fortunatamente presente non solo in corsi di studio come quelli di Lettere o Filologia, che mantengono uno sviluppo attorno all'asse letterario, ma anche in *curricula* in cui la letteratura si trova in postazione marginale, da Scienze della Formazione primaria a Scienze dell'educazione, da Lingue e culture moderne a Turismo, da Scienze della comunicazione a Mediazione linguistica. Di questa collocazione degli studi letterari ai margini delle *Humanities* si è occupato in particolare Mario Barenghi (*Dalla periferia di Elle fillèt-undici*), che ha messo in evidenza la necessità – in verità estendibile anche al centro dell'Impero – di adeguare la comunicazione del testo letterario al profilo culturale dei nuovi studenti, facendo leva sulla valenza esperienziale ed esistenziale del testo e conducendo per suo tramite un discorso di senso che, in quanto tale, riesca a coinvolgere anche un uditorio spesso riottoso ed estraneo a interessi letterari o anche solo generalmente estetici.

Un secondo ambito tematico del seminario ha focalizzato le scansioni cronologiche della disciplina L-FIL/LET/11 (che, per i non addetti alle liturgie universitarie, corrisponde all'intitolazione di Letteratura italiana contemporanea e/o alle sue molte

varianti, da Letteratura italiana moderna e contemporanea a Didattica della letteratura, ecc.). Di tali periodizzazioni si è occupata Margherita Ganeri (*Canoni, svolte, sconfinamenti. L'arco storico della modernità letteraria*), scandendo la storiografia letteraria della modernità in tre fasi di fratture e mutamenti, unità, modernismo e postmodernismo, e soffermandosi in particolare su elementi di ricezione e trasmissione didattica, ponendo al centro del suo discorso l'orizzonte interculturale della letteratura della diaspora e la nozione di «comunità ermeneutica» introdotta nel dibattito da Luperini, essenziale in ogni pratica didattica perché capace di individuazione e attualizzazione comunitaria. E a proposito di ricezione, l'intervento di Ganeri è il primo a sollevare una questione ricorrentemente formulata nel corso del seminario: l'ormai acquisita impossibilità di riferirsi a un canone letterario esclusivamente nazionale, nello scenario di immaginario globalizzato e di formazione interculturale proprio delle ultime generazioni. A questo interdetto relativo a una possibile storiografia letteraria nazionale, già formulato alcuni anni fa da Ceserani,<sup>1</sup> bisognerebbe forse dedicare una riflessione più approfondita, se è vero che l'attualissimo fenomeno della letteratura *global* fa leva molto spesso su dimensioni decisamente *local* – e basterà citare in tal senso i casi di *Gomorra* e *L'amica geniale*.<sup>2</sup>

Accanto a quello di Ganeri, ugualmente riconducibile a questo secondo ambito di definizione cronologica e di «configurazione del campo del sapere» (Falcetto) è l'intervento di Gianluigi Simonetti, dedicato alla letteratura da lui definita, sulla scorta dei francesi, «ultracontemporanea», e alle sue ricadute didattiche (*Gli immediati dintorni. Ibridazioni del letterario*). Riprendendo il mantra dell'improponibilità della dimensione nazionale del canone letterario, l'intervento riepiloga le declinazioni dell'ibridazione che caratterizza la letteratura del presente, tanto quella «a circuito interno» (ivi), che incide nella categoria del genere, producendo ad esempio «romanzi ad assetto variabile di narratività» (ivi), quanto quella «a circuito esterno» (ivi), che contamina il testo con prodotti extraletterari, giustamente ricondotta anche alla pressione e all'influenza che la società attuale esercita sul fenomeno letterario, fino a ridurre l'autonomia e a delinarsi come «letteratura senza blasone» (ivi).

Un terzo filone tematico, dopo quello dei contesti e dei segmenti storiografici, ha indagato i metodi didattici e i loro eventuali aggiornamenti: lettura, interpretazione, commento, critica. Si tratta, com'è ovvio, di questione assolutamente centrale nello scacchiere delle pratiche didattiche, perché riguarda essenzialmente il nostro agire nei confronti della diade testo-destinatario. Daniela Brogi (*Commentare*) e Emanuele Zinato (*Insegnare le scritture critiche*) hanno evidenziato come la pratica didattica della mediazione condotta nel corpo dell'opera sia finalizzata ad innestare una relazione mai scontata tra i due poli del testo e del lettore, producendo un reciproco «riconoscimento di presenza» (Brogi) che va in direzione antitetica a un «sapere preconfezionato» (Zinato), e sottolineando il valore e il senso di una verbalità mai

<sup>1</sup> Cfr. G. Benvenuti-R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012.

<sup>2</sup> R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006; E. Ferrante, *L'amica geniale*, voll. 1-4, Roma, e/o, 2011-2014.

semplificata, di contro allo svilimento della parola medializzata. Complessivamente i contributi focalizzati sul metodo (e tra questi catalogheremmo anche quello di Giuseppe Langella, *L'isola che non c'è. Didattica della letteratura italiana contemporanea per insegnanti: contenuti, metodi, ordinamenti*) presentano una panoramica didattica sostanzialmente tradizionale, che mantiene ben salda al centro della raggera relazionale la posizione del testo, necessariamente indagato da una *close reading* declinata in direzione comunicativa.

Lo scenario didattico sembra invece aprirsi in direzioni molteplici e innovative con gli interventi che focalizzano gli strumenti didattici, non tanto quelli più noti e assodati come il manuale (di manualistica ha parlato Massimiliano Tortora, *Tre più due: manuali reali e ideali*, problematizzandone a fondo l'uso e avanzando interessanti proposte operative) o anche le immagini (Epifanio Ajello, *Immagini per leggere: alcuni esercizi*), quanto le diverse forme di resa grafica, dalle mappe di Giulio Iacoli (*Gli spazi letterari della modernità. Interpretare con le mappe*) ai *visual data* di Stefano Ghidinelli (*Visualizzare: digital humanities e Novecento letterario*). Le due relazioni hanno persuasivamente presentato l'utilità dello strumento didattico delle visualizzazioni, in quanto capace di concentrare e formalizzare molti dati eterogenei, evidenziando le stratificazioni cronologiche relative a un ambiente (Iacoli) o le componenti linguistiche ed espressive di un testo (Ghidinelli). Tuttavia, come ben hanno evidenziato entrambi gli interventi, esso è da intendersi come strumento rielaborativo e perciò integrativo e non sostitutivo della lettura testuale, la cui complessità è irriducibile a qualunque forma di semplificazione formalizzata visiva o quantitativa.

Richiamando la lezione di Franco Moretti sul *distant reading*,<sup>3</sup> il contributo di Ghidinelli stimola una riflessione più ampia sul ruolo e sul trattamento didattico del testo nell'insegnamento letterario, sul suo possibile oltrepassamento o, al contrario, sul ribadimento della sua nuclearità didattica. Crediamo che anche l'andamento del seminario abbia complessivamente confermato l'irrinunciabile principio della centralità del testo che è, a ben guardare, la centralità della letteratura stessa e del suo specifico apporto. Di contro a ogni possibile semplificazione formalizzata che induce ad astrarre il *testo* in *dati* da profilare, una buona didattica letteraria non può che ribadire la nota domanda «c'è un testo in questa classe?»,<sup>4</sup> in quanto niente come il viaggio nella complessità del testo letterario garantisce di poter fare esperienza della realtà e, insieme, della propria stessa soggettività e della propria relazione col mondo e con la comunità di appartenenza. Se è vero che, come è stato evidenziato anche durante la tavola rotonda che ha chiuso la giornata di studio (*Promuovere la lettura letteraria*, con Simona Costa, Gino Ruoizzi, Michele Cortelazzo, Federico Bertoni), la declinazione didattica, in quanto lettura orientata sul destinatario, esalta proprio la valenza relazionale e comunicativa del testo, ne conseguiranno due elementi di estrema importanza. Il primo è relativo ai soggetti impegnati nella fruizione didattica, sollecitati in massimo grado dal testo modernista a una lettura attiva che diventa

<sup>3</sup> Cfr. F. Moretti, *La letteratura vista da lontano*, Torino, Einaudi, 2005.

<sup>4</sup> S. Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Torino, Einaudi, 1980.



indagine di sé attraverso il testo. Il secondo riguarda invece gli stessi studi letterari, che dalla didattica e da ogni flessione di pragmatica sociale non possono che risultare corroborati, tanto più in una stagione che li condanna a una insensata marginalità. La didattica della letteratura procede in ciò parallelamente alla critica: attraverso l'insegnamento, così come attraverso l'interpretazione del testo, si mette in atto una ricerca di senso del testo che è altro dalla prevedibilità del senso comune e anche dallo stesso «neocontenutismo» della ricezione contemporanea della letteratura (cfr. Simonetti e Bertoni). La didattica della letteratura contemporanea è insomma a nostro avviso efficace e insostituibile percorso di formazione e non semplicemente di apprendimento, proprio nella misura in cui si realizza come confronto con l'alterità stratificata del testo della modernità e con la sua programmatica apertura dei significati, che chiede a ciascuno di non limitarsi ad applicare formule preconfezionate, ma al contrario di attivare un coinvolgimento intellettuale ed emozionale che riguarda tutta la sfera della soggettività, sollecitando dubbi, conflitti, aporie, straniamenti. E crediamo che nell'attuale emergenza educativa, davanti al delirio dell'epoca più narcisista della storia, la funzione del testo letterario – con la sua misurata imprevedibilità, portatore di ambivalenze e complessità – sia proprio quella di porsi come altro storicamente ed esteticamente determinato, e di instaurare un dialogo col lettore-fruitore capace di tradursi in esperienza esistenziale profonda di confronto. Il compito del docente in questo quadro formativo, come ben risulta dal seminario milanese, è allora da una parte quello di conoscere e moltiplicare gli strumenti, valutare i territori d'intervento, aggiornare cronologie e contesti espressivi di riferimento, ma dall'altra è ancora e sempre necessariamente quello di riaffermare al centro del proprio insegnamento la bussola del testo, nella sua apparentemente disarmata e sempre più inattuale forza propulsiva. La funzione mediatrice della didattica di qualunque ordine e grado consiste allora nel promuovere il dialogo tra due poli, i giovani in formazione e il testo della modernità, che condividono un'uguale e incessante mobilità e sana inquietudine da cui tutti abbiamo ancora molto da imparare.