

all'attenzione

saggi critici da rileggere

Sull'identità della critica letteraria

di Franco Brioschi

a cura di Giuseppe Lo Castro

Si ringraziano Patrizia Landi, la rivista «L'Ospite Ingrato» e il suo direttore per aver acconsentito alla pubblicazione del saggio.

Giuseppe Lo Castro

Nota introduttiva

Attualità della critica tra storia e retorica

Redatto inizialmente nel 1991 per un volumetto curato da Luciano Nanni sul tema dell'*Identità della critica* (Bologna, Nuova Alpha), poi riproposto senza variazioni nel 2004 per un numero monografico de «L'ospite ingrato» dedicato a *La responsabilità della critica*, che ne riattualizzava i contenuti, e mai raccolto in volume dall'autore, il saggio che proponiamo «All'attenzione» e alla discussione, risulta forse l'ultimo contributo critico consegnato da Franco Brioschi, e per questa ragione assume un valore testamentario. Lo fa a partire dal titolo che ci invita a riflettere ancora su funzione, responsabilità, carattere delle discipline che studiano e insegnano la letteratura. E lo fa in una fase in cui lo spazio per le astrazioni e le riflessioni sui suoi statuti e le sue istituzioni sembra aver lasciato il campo a quello che Cesare Segre chiudendo nel 2001 un dibattito da lui stesso aperto nel 1993 aveva definito il «ritorno alla critica».

A discutere e presentare lo scritto di Brioschi partecipano in questo numero Costanzo Di Girolamo, Maria Pia Ellero e Nicola Merola. In partenza Ellero segnala il distacco, non solo generazionale, della critica contemporanea dalle discussioni teoriche. Nel contesto di un'attività operativa e declinata da scelte eclettiche e irriflesse, magari sovradimensionate dalle logiche concorsuali, il tema dell'intervento di Brioschi ha forse un sapore anacronistico, ma svela le omissioni degli attuali andamenti della ricerca. Ci interessa allora riprendere in mano quelle domande, appropriarcene e rinnovarne le ragioni e la provocazione. A quasi due decenni di distanza, è lecito non smettere di chiedersi, non tanto cosa è la critica letteraria, quanto qual è il senso, il compito, la pratica di un'attività di comprensione, interrogazione e divulgazione della letteratura.

Sull'identità della critica letteraria è articolato in tre sezioni argomentative: le funzioni della critica alle arti in generale, lo specifico letterario affidato alla retorica e alla neoretorica, l'irruzione moderna del lettore e della storia. In tutte e tre le sezioni Brioschi mette in campo un approccio diacronico oltre che teorico, leggendo l'«identità della critica letteraria» secondo differenti caratterizzazioni nel tempo e secondo uno svolgimento che illustra il moderno attraverso l'antico (si sentono la lezione e l'esperienza del leopardista).

In primo luogo, nel delinearne - «senza pretese di esaustività» - quattro funzioni, il saggio compie una mossa di astrazione della critica dalle pratiche del presente e dal dibattito attuale con l'inclusione delle funzioni valutativa e prescrittiva e il

ridimensionamento della necessità di una definizione preliminare di cos'è la letteratura. Al contempo, assegnando la centralità alla funzione descrittivo-interpretativa, non dimentica che descrivere e spiegare l'opera letteraria, in fondo operazioni indistinguibili, sono anche attività necessarie e preliminari rispetto alle altre tre funzioni.

In un secondo momento Brioschi sottolinea come lo specifico della letteratura sia dato dalla «materia verbale»; distingue di conseguenza la tendenza all'approccio di tipo linguistico e semiologico suggerito dalle metodologie neoretoriche, da un approccio allargato caratteristico della retorica antica. Quest'ultima non impedisce infatti di considerare dentro lo spazio della letteratura il contesto e lo spettatore. La distinzione di fondo pone dunque in questione l'immagine dell'opera letteraria, sia essa un testo, le cui parti si articolano e comprendono secondo una logica interna che garantisce unità e coerenza, o il frutto di un'operazione estetica che coinvolge e rende pertinente il mondo esterno, a partire dal fruitore. In questa direzione si colloca la proposta di una diversa neoretorica che recuperi l'ampiezza dello sguardo critico di quella antica, sulla scorta delle indagini di Perelman. Così nella discussione che proponiamo Di Girolamo può intitolare e centrare il suo intervento intorno all'assunto di un «ritorno alla retorica», che è anche filologia e orientamento sul destinatario e non occulta l'obiettivo polemico di contrastare ogni ipotesi di restrizione e magari autosufficienza della letteratura.

Nell'insieme, i distinguo di Brioschi prendono di mira il limite delle moderne analisi del testo basate sull'ambizione di istituire osservazioni oggettive, espellendo nei fatti ogni soggettività, a partire dall'esperienza estetica del lettore, e ogni mutamento o persino rinnovamento delle interpretazioni e del dibattito critico. In quest'ottica, nella lettura di Merola, dietro le argomentazioni del saggio si nasconde una visione della critica come genere letterario, che altrove Brioschi esplicita ulteriormente. Si tratta cioè di una forma del discorso che per la sua ineludibile inadeguatezza scientifica soggiace a criteri analoghi a quelli cui sottoponiamo le opere letterarie.

Seguendo tale direzione si torna alla soggettività del giudizio di valore, su cui si soffermano Merola ed Ellero. Questo si fonda, in buona parte, per Brioschi, sul consenso che il critico riesce a produrre intorno alla propria parola, alla propria argomentazione e alla propria valutazione. Inoltre, pertiene a un analogo discorso soggettivo pure la responsabilità di orientare normativamente la letteratura, se non direttamente la scrittura, perlomeno i lettori, suggerendo valori e determinando scelte. Così, si inserisce pure un piano etico, di cui la critica di oggi sembra curarsi soprattutto implicitamente, senza rivendicarne la funzione: in un'epoca che si vuole libera da norme e condizionamenti, i processi di selezione del canone o di orientamento del gusto possono essere allora lasciati alla precaria autorità di attori dilettanti o interessati.

La retorica antica può quindi essere recuperata in quanto non si riduce alla sola *elocutio*, ma nasce intorno all'oratoria e prevede l'intento della persuasione e di un ascoltatore o di un lettore di cui sollecitare il giudizio e il consenso. Essa del resto

garantisce un argine alle derive interpretative delle teorie dell'indecidibilità che costituiscono, come mostra Di Girolamo eleggendo a emblema negativo Paul De Man, un bersaglio sotteso al discorso di Brioschi.

Ciò che lega la neoretorica alla retorica antica è la priorità accordata al linguaggio, ma pure una comune tentazione universalizzante: in tal senso il testo letterario rischia di presupporre dei *tipi* di cui ciascun'opera individuale è una *replica*. Quest'ultimo tratto nella visione pragmatica di Brioschi sembra coinvolgere implicitamente pure la teoria, con il suo sforzo definitorio e classificatorio. Il limite della teoria, quando si pone nell'orizzonte della costruzione di un'idea della letteratura che sia valida per ogni opera e in ogni tempo, è allora nella sua stessa natura astrattiva: al rigore scientifico modellizzante sfugge un elemento su cui si concentra l'ultima parte del ragionamento di Brioschi, ovvero la storia.

La separazione dalla retorica, scrive Brioschi, è all'origine dell'atto fondativo moderno della critica letteraria. Essa si è costituita, a partire dai nomi di Vico e Montaigne (sul valore d'uso di tali emblemi si sofferma Merola), senza rinnegare retorica e tradizione, eppure ampliando il quadro con l'introduzione della contingenza, data dalla soggettività ed esperienza individuale del lettore storicamente situato. A questa si affianca la decisiva irruzione della storia come fattore di continua trasformazione della letteratura, e dell'idea che ne abbiamo, fino a consentirci o imporci di rimodulare la tradizione, un portato per definizione stabile, eppure sottoposto alle esigenze dei moderni che lo rimotivano e attualizzano. Con l'accelerazione dei mutamenti propria della contemporaneità il corpus della letteratura non può più considerarsi rigido e autonomo, esso è sottoposto a nuove domande e immissioni e magari, come pure, Brioschi in un intervento sul canone, a un imprecisato allargamento.

Il ragionamento del saggio mi pare duplice: da una parte, suggerisce pragmaticamente la distinzione dalla retorica su cui è nata e si è costituita l'identità della critica letteraria, dall'altra, invita a ritornare a una retorica non ristretta come quella degli antichi, principio di analisi linguistica e stilistica non solo formale. Retorica e storia, teoria e critica, e si aggiunga pure storia della letteratura e individualità delle opere costituiscono opzioni contraddittorie che però non devono necessariamente essere sanate: nello spazio della loro inevitabile coesistenza si posiziona il critico che forse deve essere attrezzato a contemperare di volta in volta istanze inconciliabili.

In conclusione del saggio, con uno sguardo ancora più attualizzante, si avverte:

Un mondo che sia privo di storia, e dove il soggetto individuale sia solo l'esecutore delle leggi che connettono certe repliche a certi tipi, è sicuramente, a mio avviso, un mondo affatto inverosimile. Soprattutto, è un mondo in cui non dovremmo rassegnarci a vivere: per ragioni che esulano dal nostro tema, ma che altrettanto sono chiare a ciascuno di noi.

Ecco che Brioschi dispone anche il suo intervento in una contingenza della quale avvertiamo le conseguenze, benché sia superata. Un ulteriore bersaglio è dunque la

deriva postmoderna di un mondo senza storia né creatività, in cui la letteratura si riduce a replica di altra letteratura e la critica a fredda misura di tipi e forme. Un mondo nel quale neppure noi ci rassegniamo a vivere.

Franco Brioschi

Sull'identità della critica letteraria

La critica letteraria condivide anzitutto con altri tipi di critica (musicale, figurativa, ecc.), o più semplicemente di discorsi, alcune funzioni generali su cui vale forse la pena di soffermarci preliminarmente. Non pretendo, beninteso, di offrirne un compiuto regesto: mi limiterò a elencarne qualcuna, muovendomi su un piano puramente euristico, senza pretese di esaustività.

Una prima funzione, su cui molta enfasi è stata spesa nei decenni trascorsi (a partire dal formalismo russo), è una funzione definitoria. Il problema preliminare di ogni disciplina, si dice, è quello di determinare l'ambito dei fenomeni a cui fa riferimento, ossia, nella fattispecie, l'ambito dei fenomeni letterari, individuando quei criteri di identità che per l'appunto ne costituiscono la definizione. Più che dalla critica letteraria in senso stretto, questa funzione sembra oggi rivendicata da una disciplina relativamente nuova, la teoria della letteratura, così come in passato aveva costituito semmai un oggetto tipico d'interrogazione per l'estetica. Ai nostri scopi, tuttavia, la sostanza non cambia, né starò a ricordare le definizioni proposte via via, da Jakobson a Segre, in sede di teoria della letteratura. Vorrei solo aggiungere un paio di osservazioni. La prima è che, del tutto ovviamente, la scelta di una definizione avrà conseguenze rilevanti sul modo in cui saranno esercitate le funzioni successive: è chiaro che io descriverò, interpreterò o valuterò diversamente un'opera letteraria, a seconda di quale definizione di letteratura avrò fatto mia. La seconda riguarda invece proprio la postulata necessità di una definizione. Essa viene per lo più presentata, infatti, come una condizione indispensabile di scientificità, e questo è un evidente errore. La fisica definisce rigorosamente i singoli fenomeni fisici di cui parla, ma non ha mai fornito una definizione generale di che cosa sia un fenomeno fisico: potremmo dire, tutt'al più, che la fisica è essa stessa, nel suo insieme, la definizione cercata. In altri termini, il problema della definizione della letteratura rischia di essere sopravvalutato. Al di là di questa avvertenza, esso resta comunque un problema legittimo, che fa parte a pieno titolo della nostra riflessione sulla letteratura e sulla critica.

Le altre funzioni di cui ora parleremo rientrano in un orizzonte non tanto teorico, quanto più propriamente metodologico. In primo luogo, la funzione descrittivo-interpretativa: dove il trattino sta a indicare la difficoltà, ben nota alla riflessione epistemologica ed ermeneutica contemporanee, di distinguere una descrizione "pura" o "neutrale" dall'interpretazione vera e propria. Forse potremmo

ipotizzare, alla base rispettivamente della descrizione e dell'interpretazione, un orientamento diverso, nel senso che la descrizione tende appunto a descrivere il testo, mentre l'interpretazione tende a "spiegare" il testo nelle sue relazioni con ciò che è altro da esso. Ma non saprei quanto l'uso corrente di questi due termini sia riconducibile alla distinzione tra interno (testuale) ed esterno (extratestuale). In ogni caso, tale funzione è probabilmente la funzione centrale della critica, in quanto è quella che ci fornisce le argomentazioni con cui sosterremo qualsiasi tesi, sia in merito alla definizione della letteratura, sia in merito ai valori o alle norme che riterremo di difendere.

Ciò non significa che la critica debba ridursi a questa funzione. Al contrario. L'appena citata funzione valutativa è iscritta, come tutti sanno, nella stessa scelta del testo che analizziamo o commentiamo: a maggior ragione, i criteri che stiamo seguendo vanno resi espliciti e sottoposti a discussione pubblica. Ebbene, a me pare che i metodi di ispirazione formalistico-semiologica, con la loro insistenza sul momento descrittivo e interpretativo, abbiano contribuito a oscurare questa problematica, sottraendola a un dibattito siffatto. Per converso, l'appello alla "novità" e allo "scarto dalla norma", cui essi si affidano come a criteri "oggettivi" di giudizio, implica un grave impoverimento dell'intera questione, dal momento che promuove a discriminante assiologica un fattore, di per sé, assiologicamente neutrale (il "nuovo" può essere indifferentemente buono o cattivo, utile o inutile, bello o brutto). Sotto questo profilo, credo sarebbe opportuno tornare a occuparsi seriamente del problema del valore: non c'è nulla come ignorarlo, perché poi agiscano in realtà, al di là di criteri così deboli, preferenze surrettizie, incontrollate e, paradossalmente, acritiche. Si aggiunga che il giudizio di valore, lungi dall'essere una mera conseguenza delle nostre descrizioni, può rappresentare al contrario una guida o uno stimolo. Se, ad esempio, io non so distinguere tra una crosta qualsiasi e un quadro di Rembrandt, il fatto che qualcuno mi dica "questo è un orrore, e quest'altro è un capolavoro" sarà per me un invito a guardare diversamente i due oggetti e a coglierne proprietà che mi erano sfuggite. Né si può trascurare il ruolo del giudizio di valore nella selezione e nella trasmissione del patrimonio artistico da una generazione all'altra, ossia nel momento pedagogico intrinseco a ogni istituzione. Giungiamo così all'ultima funzione, la funzione prescrittiva, o normativa, o anagogica. Noi siamo tutti eredi di una tradizione che ha proscritto, almeno verbalmente, ogni pretesa normativa dalla critica. Anche qui, tuttavia, mi sembra che il problema sia più di rendere espliciti i nostri scopi che non di eliminarli. Quando costruiamo una definizione della letteratura, descriviamo un testo o propugniamo un canone di valori, noi infatti diciamo anche che cosa la letteratura deve essere e come debba essere fruita. Se non altro, dobbiamo ricordarci che la normatività della critica può esercitarsi in due direzioni, come precettistica rivolta agli scrittori o come precettistica rivolta, appunto, ai lettori: e questo secondo

aspetto è, mi pare, ineliminabile dalla critica, che non può non proporsi di costruire letture esemplari, imitabili e ripetibili dai propri interlocutori.

Le funzioni citate, ripeto, non sono le uniche, né sono esclusive della critica letteraria. Il nostro problema sarà, ora, di individuare su questo sfondo comune che cosa invece distingue quest'ultima da altri tipi di critica. La risposta più ovvia è che la critica letteraria si occupa di oggetti verbali, e che pertanto le tecniche di analisi e classificazione di cui fa uso rinviano a metodologie specifiche, di tipo stilistico e retorico. In effetti, la critica letteraria è nata all'interno della retorica, in quanto disciplina generale del linguaggio quale era stata edificata dagli antichi: e gli attuali orientamenti linguistico-semiologici rappresentano, da questo punto di vista, un recupero di quell'orizzonte, tanto che potremmo parlare, in proposito, di una sorta di neoretorica.

La cosa merita qualche delucidazione. L'accostamento appena proposto, infatti, non deve farci dimenticare quanto la linguistica e la semiotica moderne siano diverse dalla retorica antica. Centrale è però, in entrambi i casi, il nesso tra linguaggio e letteratura. In entrambi i casi, inoltre, le categorie di analisi e classificazione sono valide *erga omnes*, ossia si applicano per ogni occasione di lettura e per qualsiasi testo. In breve, tali categorie sono *universali formali*: figure retoriche, strutture narrative, modalità di enunciazione, e così via, costituiscono *tipi* di cui ciascun testo fornisce realizzazioni o *repliche*. La distinzione tra tipo e replica (formulata a suo tempo da Peirce) è la stessa adottata in linguistica. E, come la linguistica nel suo campo, così la teoria della letteratura si propone precisamente di elaborare un catalogo di forme universali. In questo senso, l'affinità con la retorica antica resta evidente; certo, il *corpus* letterario che noi abbiamo di fronte presenta un tasso di eterogeneità ben maggiore di quanto non accadesse per il *corpus* costituito dalle letterature classiche (o più semplicemente noi ne abbiamo una maggiore consapevolezza): ma in entrambi i casi la mutevolezza e la variabilità appartengono al regno della contingenza, mentre i tipi ideali conservano la loro identità con se stessi, di là da ogni vicissitudine storica. Sarà bene osservare, peraltro, che la neoretorica non costituisce solo e sempre un "progresso" rispetto alla retorica antica. Indubbiamente noi abbiamo a disposizione strumenti tecnici più sofisticati, rigorosi e "scientifici" che non in passato. La neoretorica, tuttavia, è stata per lungo tempo anche tributaria di una nozione restrittiva di analisi testuale, su cui vorrei brevemente soffermarmi. Citerò, per contrasto, questo passo di Aristotele (*Retorica*, 1358, a-b):

Della retorica i generi sono in numero di tre: altrettanti sono anche i tipi di ascoltatori dei discorsi. Il discorso è costituito a sua volta da tre elementi: da colui che parla, da ciò di cui si parla e da colui a cui parla; e il fine è rivolto a quest'ultimo, all'ascoltare. È necessario che l'ascoltatore sia o spettatore o giudice e che il giudice decida o sul passato o sul futuro. V'è chi decide sul futuro, come il membro dell'assemblea; quello che decide sul passato, come il giudice; quello che decide sul talento dell'oratore, cioè lo spettatore; cosicché necessariamente vi saranno tre generi di retorica: il deliberativo, il giudiziario, l'epidittico.

Con ogni probabilità, noi troveremo che la semiotica moderna possiede un quadro più ricco e articolato dei “fattori” che presiedono alla comunicazione: basti pensare al famoso schema di Jakobson (peraltro assai discusso). Manca però del tutto, nel modo in cui Aristotele definisce i generi del discorso oratorio, l’idea che pertinente sia solo ed esclusivamente ciò che è interno al testo, ciò che il testo ha interiorizzato nelle sue “funzioni” immanenti. Al contrario, lungi dall’identificare l’opposizione tra pertinente o non pertinente con l’opposizione tra interno ed esterno, Aristotele individua con grande sicurezza la cornice pragmatica all’interno della quale prendono corpo le differenze funzionali tra i generi: e in questo, mi sembra, egli si mostra fedele a una concezione *allargata* della retorica, una concezione di ampio respiro che, come sappiamo, verrà via via meno nel corso dei secoli a favore di una retorica *ristretta*, limitata alla sola *elocutio*. Ebbene, mi pare che per troppo tempo la neoretorica sia rimasta, in un certo senso, tributaria proprio di questa restrizione, e che il suo appello all’“immanenza” dell’analisi l’abbia per troppo tempo imprigionata in un equivoco, la confusione appunto tra “pertinente” ed “interno”. Oggi lo sviluppo degli studi sulla dimensione pragmatica, in linguistica e in semiotica, danno per così dire ragione ad Aristotele, e prefigurano una sostanziale revisione dei nostri principi di analisi.

Con questo ritorno a una concezione allargata della retorica, la neoretorica farebbe anch’essa proprie, dunque, le ragioni che hanno motivato il fenomeno più generale di recupero di questa antica disciplina nella cultura contemporanea, a partire dai profondi contributi di Perelman, sorti appunto in reazione alle teorie riduzionistiche. Tutto bene, allora? Il circolo si chiude: ma da ciò che lascia fuori possiamo davvero, ormai, prescindere del tutto?

Il fatto è che la critica letteraria, quale noi la conosciamo, ha assunto la sua concreta identità *separandosi* dalla retorica. Può anche darsi che si sia trattato solo di una deviazione, un errore, una parentesi effimera. Pure, questo processo di differenziazione non può essere passato sotto silenzio, né credo possa essere del tutto riassorbito dalle future magnifiche sorti della nuova critica. A che cosa sto pensando, in particolare? Riassumerò tale processo in due nomi. Montaigne e Vico. Ad essi (intesi naturalmente più come emblemi che non come personalità storiche) la critica letteraria quale noi la conosciamo deve la sua identità.

Sia ben chiaro: tanto l’uno quanto l’altro nutrivano il più profondo rispetto per la retorica, né erano mossi da alcuna volontà di sovversione nei confronti della tradizione. Montaigne guarda ai classici come ai suoi maestri, e la loro parola conserva per lui tutta l’imprescrittibile universalità di significato che l’istituzione letteraria le attribuiva. Egli non è neppure, se è per questo, un critico letterario, bensì solo un lettore che in modo del tutto conforme all’educazione ricevuta interroga e cita i testi da lui amati per esibirne l’ammonimento di una lezione esemplare. Ma la differenza sta proprio qui, che il carattere *contingente* dell’occasione, nella sua idiosincrasia individuale, diventa tema di discorso, dà

forma all'interrogazione, colora la reazione, la percezione, il giudizio del lettore. Un lettore che, lungi dallo scomparire dietro il reciproco rinvio tra i testi e le forme che essi realizzano, in tanto si fa rischiarare dalla loro universalità, in quanto rivendica interesse e significato alla contingenza stessa che lo muove a leggere, e che si accampa sulla pagina in tutta la sua irriducibile individualità di esperienza vissuta.

Questo radicamento nella reattività dell'individuo empirico, psicologicamente ed esistenzialmente determinato, di cui la grande saggistica letteraria dei secoli successivi sarà erede, non era d'altra parte possibile, se non su uno sfondo storico ben preciso: un orizzonte in cui l'individuo veniva emancipandosi come principio autonomo di azione, affermando il diritto di eleggere in piena indipendenza i propri scopi regolativi. È insomma l'orizzonte della modernità a investire di valore la contingenza.

Esiste dunque un rapporto di implicazione reciproca tra l'individuo moderno, che costruisce per sé un nuovo tipo di lettura, e la storia che gli sta alle spalle: la storia, in quanto percepita per la prima volta non come tempo che scorre sopra una realtà antropologica e istituti collettivi immobili, bensì come modificazione irreversibile dell'universo umano, che ad ogni generazione si confronta con mutate condizioni di vita, e che appunto per ciò chiama l'individuo a modellare di volta in volta il proprio progetto di esistenza. L'esperienza pregressa non è più necessariamente ripetibile, la tradizione non custodisce più necessariamente la verità. Ecco allora l'altra grande componente che ha contribuito a caratterizzare la critica letteraria quale noi la conosciamo: lo storicismo, annunciato, secondo lo schema qui sopra proposto, da Vico.

Non meno di Montaigne, come si è detto, anche Vico nutre un rispetto sovrano per la retorica. Il punto è che egli precisamente la storicizza rappresentandola non più come un sistema acronico di tecniche, bensì come una modalità di espressione organicamente connessa a un'età dell'uomo: la retorica è il linguaggio prelogico dell'infanzia della specie. Con questa semplice mossa, ma ben radicale, egli manda in pezzi il presupposto decisivo su cui era fondata sino ad allora l'analisi letteraria, ossia l'universalità della retorica. O meglio. Il *corpus* della tradizione cessa di costituire un insieme idealmente sincronico, e su di esso viene proiettata una scansione temporale. Ogni volta, di età in età, il linguaggio dell'immaginazione, in cui consiste il *principium individuationis* dell'opera letteraria, sarà rivissuto in modo nuovo, rifondato e rilegittimato all'interno di ciascun contesto, e solo in tale contesto l'interprete potrà ricuperarne la chiave esplicativa.

La storia letteraria si propone così come la sintesi complessiva a cui per lungo tempo aspirerà la critica. Il fatto è che tale aspirazione è corrosa dall'interno da una difficoltà insuperabile. La valorizzazione dell'individuo non può non tradursi anche in una valorizzazione non solo della personalità creativa del singolo autore e delle circostanze irripetibili che hanno determinato le sue scelte espressive, ma

anche e soprattutto dell'individualità dell'opera stessa. La medesima spinta che ci invita alla storicizzazione ci pone da ultimo di fronte a una pluralità puntiforme di infinite contingenze, non più riconducibile ad ordine alcuno. Tra le due componenti che caratterizzano la critica letteraria non vi è spazio per una riconciliazione realmente risolutiva.

Nata attraverso un processo di differenziazione dalla retorica, si può ben capire che la critica letteraria abbia perciò avvertito la necessità di ritornare ad essa.

Quantum mutata ab illa sia la neoretorica di cui stiamo parlando, ripeto, lo sappiamo tutti. Resta però il nostro interrogativo: siamo certi che la vicenda così sommariamente rievocata sia stata solo una parentesi? Io credo di no. Un mondo che sia privo di storia, e dove il soggetto individuale sia solo l'esecutore delle leggi che connettono certe repliche a certi tipi, è sicuramente, a mio avviso, un mondo affatto inverosimile. Soprattutto, è un mondo in cui non dovremmo rassegnarci a vivere: per ragioni che esulano dal nostro tema, ma che altrettanto sicuramente sono chiare a ciascuno di noi.

Costanzo Di Girolamo

Ritorno alla retorica

Nel 1982 Paul de Man pubblicò nel «Times Literary Supplement» un articolo intitolato *The Return to Philology*. Esattamente vent'anni dopo, nel 2002, Edward Said leggeva al CRASSH, il Centre for Research in the Arts, Social Sciences and Humanities dell'Università di Cambridge, fondato l'anno prima, una conferenza dallo stesso titolo. Gli interventi furono poi inclusi in due raccolte di saggi, apparse entrambe postume, rispettivamente, nel 1986 e nel 2004.¹

De Man e Said avevano, come tutti sanno, orientamenti opposti e per filologia intendevano cose molto diverse: perciò non è chiaro perché Said abbia ripreso alla lettera il titolo del critico della Scuola di Yale, senza però nemmeno citarlo. Per de Man la filologia ha come scopo lo studio della retorica e della poetica, una fase che precede l'interpretazione ed è da essa ben distinta, dal momento che la filologia, che poi per lui coincide con la teoria, deve limitarsi a «an examination of the structure of language prior to the meaning it produces».²

L'interpretazione è un'operazione più complessa e ha per oggetto il linguaggio figurale, strutturato dalla retorica, che ne offusca il significato, al punto che l'interpretazione (la lettura) non può essere mai stabile né definitiva e può semmai dare spazio all'illuminazione del fraintendimento (la dislettura). L'idea dunque che de Man ha della filologia è quella di una disciplina ancillare, utile per orientarci tra le insidie dei tropi, ma del tutto secondaria ai fini dell'interpretazione e dell'apprezzamento estetico («Attention to the philological or rhetorical devices of language is not the same as aesthetic appreciation, although the latter can be a way of access to the former»)³ De Man si dichiara lui stesso un filologo, ma all'interno di un contesto figurale (il topos della falsa modestia): Derrida, dice con un iperbolico cleuasma, non ha bisogno di idee altrui, mentre lui, de Man, di idee non ne ha nemmeno una («He doesn't need Rousseau, he doesn't need anybody else; I do need them very badly because I never had an idea of my own, it was always through a text, through the critical examination of a text... I am

¹ Paul de Man, *The Return to Philology*, in «Times Literary Supplement», 10 dicembre 1982, pp. 1355-56, poi in Id., *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 21-26; Edward W. Said, *The Return to Philology*, in Id., *Humanism and Democratic Criticism*, New York, Columbia University Press, 2004, pp. 57-84. Di questi due saggi, che a loro volta hanno ispirato negli Stati Uniti diversi altri interventi giocati su titoli simili, ho parlato nel mio contributo *La filologia dopo la teoria*, nel volume *Il testo e l'opera. Studi in ricordo di Franco Brioschi*, a cura di Laura Neri e Stefania Sini, Milano, Ledizioni, 2015, pp. 21-48, poi in *Filologia interpretativa*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. 679-693: ad esso rinvio per commenti più diffusi.

² de Man, *The Return to Philology*, p. 24.

³ *Ibidem*.

a philologist and not a philosopher»⁴).⁴ La filologia può servire dunque a farsi venire qualche idea.

Per Said invece il lavoro filologico è tutt'altro e può essere descritto come «a detailed, patient scrutiny of and a lifelong attentiveness to the words and rhetorics by which language is used by human beings who exist in history».⁵ Sembrerebbe questa una definizione vecchio stile della filologia, se non che risulta che è ad essa che è affidata la responsabilità dell'interpretazione, a differenza di quanto avviene all'interno delle teorie dell'indecidibilità: «It is the avoidance of this process of taking final comradely responsibility for one's reading that explains, I think, a crippling limitation in those varieties of deconstructive Derridean readings that end (as they began) in undecidability and uncertainty».⁶ La letteratura è opera di esseri umani che vivono nella storia e che quasi sempre hanno qualcosa da dire. Le loro parole vanno ascoltate e in esse va cercato un significato, talvolta complesso, oscuro o perfino contraddittorio, ma spesso meritevole della nostra attenzione, e il solo modo di farlo è armandoci di strumenti filologici.

Tra questo saggio di Said e quello di Franco Brioschi, *Sull'identità della critica letteraria*, che la rivista «Oblio» ci propone di rileggere, non esiste nessun rapporto diretto, se non alcune casuali coincidenze, per così dire, esterne. Una è l'anno di pubblicazione. Come ho detto, Said tenne la sua conferenza al CRASSH, dove era *visiting professor*, il 7 novembre del 2002, e il testo fu poi inserito nel volume, da lui stesso curato, stampato all'inizio del 2004 poco dopo la sua morte; il saggio di Brioschi uscì nel primo numero del 2004 della rivista «L'ospite ingrato», quindi proprio negli stessi mesi, sebbene fosse già apparso tredici anni prima in un volume a più mani che non ebbe nessuna diffusione.⁷ Un'altra triste coincidenza è che i due scritti hanno un valore quasi testamentario, perché sono tra le ultime pagine pubblicate da Said e da Brioschi, scomparsi il primo nel 2003, il secondo nel 2005. Lo stesso si potrebbe dire del saggio del 1982 di de Man, morto l'anno dopo. In realtà, se tra i due saggi non si può stabilire nessun rapporto di dipendenza, essi presentano, pur con le loro differenze e nonostante la diversità dei bersagli critici, alcuni sostanziali punti di contatto.

Con ogni evidenza, Said sembra voler chiudere definitivamente qualsiasi dialogo e anche qualsiasi polemica con i decostruzionisti, a cominciare dal fondatore Derrida, a cui nel libro dell'83, *The World, the Text, and the Critic*,⁸ aveva dedicato decine di pagine, per finire con il suo più importante seguace americano, de Man. Il nome di Derrida compare solo in forma di aggettivo (nella frase citata), mentre quello di de Man è forse evocato, in assenza, proprio nel titolo. Probabilmente nei primi anni

⁴ *An Interview with Paul de Man (Stefano Rosso)*, in *The Resistance to Theory*, pp. 115-121, a p. 119.

⁵ Said, *The Return to Philology*, p. 61.

⁶ Ivi, p. 66.

⁷ Franco Brioschi, *Sull'identità della critica letteraria*, in «L'ospite ingrato», VII, n. 1, 2004, pp. 11-16; con lo stesso titolo già nel volume *Identità della critica*, a cura di Luciano Nanni, Bologna, Nuova Alfa, 1991, pp. 33-40, insieme con interventi di Jean-Jacques Nattiez, Omar Calabrese, Franco Ruffini, Gianfranco Bettetini e Luciano Nanni.

⁸ Cambridge (MA), Harvard University Press.

Due mila Said riteneva già consumato il superamento del decostruzionismo e gli si prospettava il problema di affiancare dei modelli propositivi alla sistematica *pars destruens* contro il relativismo decostruzionista contenuta nei suoi libri precedenti, senza tuttavia ricadere nella fallacia affettiva (che cosa ‘sente’ il lettore?) né in quella intenzionale (che cosa ‘vuole dire’ l’autore?), che erano state fin dagli anni Quaranta le teste di turco del New Criticism. Questi modelli propositivi gli sono offerti dalla filologia, la ‘meno sexy’ delle branche del sapere umanistico, che si presenta però, così scrive, come una disciplina di enorme prestigio intellettuale e spirituale nelle maggiori tradizioni culturali, a partire da quelle in cui dichiara di essere stato educato, cioè la tradizione occidentale e quella arabo-islamica.⁹

Il tema proposto dall’«Ospite ingrato» per la sezione monografica in cui compare, in apertura, il saggio di Brioschi (e a cui seguono quelli di Fausto Curi, Luca Lenzini, Romano Luperini, Pier Vincenzo Mengaldo, Cesare Segre e Emanuele Zinato) riguardava ‘La responsabilità della critica’. ‘Responsabilità’ è un termine che abbiamo già incontrato in una delle precedenti citazioni di Said: forse possiamo notare, di passaggio, come ai modelli scientifici dei decenni precedenti ora se ne sostituiscono altri con risvolti morali, che sembrano implicati nella scelta di questa parola. Brioschi prende la questione alla lontana e per mettere a fuoco l’identità della critica si interroga su quali siano le sue principali funzioni. L’elenco ne comprende quattro:

- la funzione definitoria: la disciplina deve preliminarmente riconoscere e definire i suoi oggetti, ma ciò non comporta l’exasperata ricerca di una definizione della letteratura («La fisica definisce rigorosamente i singoli fenomeni fisici di cui parla, ma non ha mai fornito una definizione generale di che cosa sia un fenomeno fisico: potremmo dire, tutt’al più, che la fisica è essa stessa, nel suo insieme, la definizione cercata», p. 16);
- la funzione descrittivo-interpretativa: è forse la funzione centrale, che si articola nella descrizione del testo e nella sua collocazione all’interno di una rete di relazioni (suppongo con altri testi e con il mondo) (pp. 16-17);
- la funzione valutativa: implicita nella scelta stessa dell’oggetto in esame, va rimessa in risalto evitando modelli formalistici come quello dello scarto dalla norma e va valorizzata per la sua importanza «nella selezione e nella trasmissione del patrimonio artistico da una generazione all’altra» (p. 17);
- la funzione prescrittiva, o normativa, o anagogica: la critica non fornisce più, da tempo, modelli per la composizione delle opere, ma è sostanzialmente in base a questa funzione che elaboriamo un canone; questa funzione va tuttavia intesa anche in un’altra accezione, dal momento che la precettistica, se non è più rivolta agli scrittori, deve esserlo nei confronti dei lettori (la critica «non può non proporsi di costruire letture esemplari, imitabili e ripetibili dai propri interlocutori», p. 18).

⁹ Said, *The Return to Philology*, pp. 57, 58.

Ma, aggiunge subito Brioschi, queste funzioni «non sono le uniche, né sono esclusive della critica letteraria» (*ibidem*). Quello che distingue la critica letteraria da altri tipi di critica è il fatto che si occupa di oggetti verbali; e infatti essa è nata, nel mondo classico, all'interno della retorica. Da questo punto di vista, è spiegabile e anche giustificabile il suo riavvicinamento alla retorica, «tanto che potremmo parlare, in proposito, di una sorta di neoretorica», denominazione che abbraccia tutti «gli attuali orientamenti linguistico-semiologici» (*ibidem*), non necessariamente i gruppi e i movimenti che ripropongono nello specifico lo studio della retorica.

Storicamente, tuttavia, la critica letteraria ha assunto la sua identità in epoca moderna proprio emancipandosi dalla retorica. Un'opera letteraria non è valutata dal critico unicamente per l'osservanza di alcune regole formali, o strettamente retoriche, bensì sulla base di una varietà di elementi che in una certa misura il critico è libero di scegliere. Emblematiche di questo processo di allontanamento dalla retorica sono, secondo Brioschi, le figure di Montaigne e di Vico.

Montaigne colloca se stesso in primo piano come lettore modello che assume le sue fattezze, si mette a fuoco, selezionando i suoi interlocutori del passato: è lui il protagonista e il soggetto dei suoi *Essais*. L'individualità del critico nasce dal confronto con gli autori più amati, dei quali interroga le opere. I criteri di giudizio non possono essere che personali e contingenti, non possono provenire da istituzioni immutabili come quella della retorica, nei confronti della quale, ovviamente, Montaigne non manifesta alcuna insofferenza. È all'interno di quello che oggi noi chiameremmo un canone che l'individuo deve fare le sue scelte alla ricerca di affinità, di motivazioni, di conferme:

Esiste dunque un rapporto di implicazione reciproca tra l'individuo moderno, che costruisce per sé un nuovo tipo di lettura, e la storia che gli sta alle spalle: la storia, in quanto percepita per la prima volta non come tempo che scorre sopra una realtà antropologica e istituti collettivi immobili, bensì come modificazione irreversibile dell'universo umano, che ad ogni generazione si confronta con mutate condizioni di vita, e che appunto per ciò chiama l'individuo a modellare di volta in volta il proprio progetto di esistenza. (p. 20)

Con gli *Essais*, si può aggiungere, la critica assume anche, con orgoglio, il suo carattere di approssimazione (semmai in senso etimologico), di sondaggio e di prova che la parola del titolo, usata per la prima volta in questa accezione, porta con sé.

Ma la svolta più radicale si deve forse a Vico, che storicizza la retorica, ne nega cioè l'universalità, associandola invece a una delle età dell'uomo. Tutti i tropi «non sono ingegnosi ritruovati degli scrittori», bensì «necessari modi di spiegarsi di tutte le prime nazioni poetiche» nel tempo dell'infanzia dell'umanità (*Scienza nuova*, I, II, [cap. II], § v). Per Vico,

Il *corpus* della tradizione cessa di costituire un insieme idealmente sincronico, e su di esso viene proiettata una scansione temporale. Ogni volta, di età in età, il linguaggio dell'immaginazione, in cui consiste il *principium individuationis* dell'opera letteraria, sarà rivissuto in modo nuovo, rifondato e rilegittimato

all'interno di ciascun contesto, e solo in tale contesto l'interprete potrà ricuperarne la chiave esplicativa. (p. 20)

È questo, infatti, il modello della storia letteraria, che offre il miraggio del superamento della frammentarietà e della discontinuità della critica. Il critico valorizza se stesso come individuo e al tempo stesso l'individualità irripetibile dell'autore e di ogni sua opera, che però non può essere ricondotta a una successione logica e storicamente ordinata: «Tra le due componenti che caratterizzano la critica letteraria non vi è spazio per una riconciliazione» (p. 21).

Per risolvere questa contraddizione si è tentato, secondo Brioschi, di ricorrere nuovamente alla retorica: «la teoria della letteratura», «gli orientamenti linguistico-semiologici», «la neoretorica» insomma (p. 18), hanno elaborato un catalogo di forme universali che si presentano, applicando le nozioni di Peirce, come «tipi» (generi, strutture del racconto, tropi, ecc.) di cui le opere sono «repliche» (*ibidem*). A una griglia prescrittiva, potremmo dire, si è sostituita una griglia descrittiva.

Nelle righe che concludono il saggio, e che forse ne sono la chiave, Brioschi sembra negare che l'epoca della critica letteraria, almeno nella sua accezione moderna, quella dei grandi saggisti dal tempo di Montaigne a ieri l'altro, possa considerarsi una parentesi nel rapporto tra i lettori e la letteratura, una parentesi ormai chiusa alla fine del Novecento:

Un mondo che sia privo di storia, e dove il soggetto individuale sia solo l'esecutore delle leggi che connettono certe repliche a certi tipi, è sicuramente, a mio avviso, un mondo affatto inverosimile. Soprattutto, è un mondo in cui non dovremmo rassegnarci a vivere: per ragioni che esulano dal nostro tema, ma che altrettanto sicuramente sono chiare a ciascuno di noi. (p. 21)

Una conclusione che può sembrare pessimistica, anche se rifiuta la rassegnazione. Ma uno spiraglio, un'alternativa alla frammentarietà da un lato e al catalogo dall'altro, forse può essere trovato in un paio di passaggi di queste pagine. *Quantum mutata ab illa*, cioè dalla retorica antica, è la neoretorica! – lamenta l'autore (*ibidem*). La retorica antica, o alcune sue riproposte meditate e approfondite come quella di Perelman, contiene infatti una dimensione pragmatica, o, in altra prospettiva, anche civile e storica, che non si riduce alla sola *elocutio* (pp. 18-19, 21). Ma lo stesso autore emblematico su cui si sofferma Brioschi, Vico, non a caso onnipresente (per sottolineare ancora dei tratti paralleli in due differenti vicende intellettuali) nei saggi di Said,¹⁰ aveva fortemente sostenuto che la retorica, e con essa l'espressione poetica, è essa stessa una forma di conoscenza. In questo senso, una sua ripresa non comporterebbe un restringimento dell'orizzonte. In qualche modo l'approccio retorico, non più da vedere come un approccio formalistico, si sovrapporrebbe a quello filologico o coinciderebbe con esso, dovendo far propria buona parte della

¹⁰ L'ultimo capitolo di *Beginnings: Intention and Method*, New York, Columbia University Press, 1985, è intitolato *Conclusion: Vico in His Work and in This*; ma i richiami a Vico sono costanti in tutta l'opera di Said.

strumentazione tutt'altro che asettica e selezionata di cui, a differenza dei retori elocutivi, si servono i filologi. In ogni caso, come nei tre generi della retorica di cui parla Aristotele (il deliberativo, il giudiziario, l'epidittico), l'ascoltatore, il destinatario, è chiamato in causa ed è invitato a prendere delle decisioni o comunque a schierarsi, non solo ad apprezzare. Intendendo in questo modo l'antica disciplina rivisitata, il saggio di Franco Brioschi avrebbe ben potuto intitolarsi *Ritorno alla retorica*.

Maria Pia Ellero

Un lettore in presenza d'altri Brioschi sulla critica letteraria

1. A Bao A Qu. L'identità della critica letteraria e la teoria della letteratura

Leggendo *Sull'identità della critica* dal punto di vista di chi appartiene a una generazione diversa da quella dell'autore, la generazione che si è formata sui suoi *Elementi di teoria letteraria*, scritto in collaborazione con Di Girolamo, ho avvertito da un lato un'aria di famiglia, dall'altro una distanza che pone interrogativi e indica alcune direzioni di indagine.

L'aria di famiglia riguarda la visione generale dei fenomeni letterari e le modalità di approccio al testo, le scelte di metodo che facciamo quando lo descriviamo e interpretiamo. Rientra in quest'ambito la stessa distinzione di descrizione e interpretazione, sviluppata da Brioschi e rifiutata, per opposte ragioni, sia dalle metodologie di orientamento semiologico sia dalla teoria *reader oriented* di Stanley Fish.

La distanza invece ha a che fare con uno snodo importante, messo da subito in evidenza dal titolo: *l'identità* della critica, appunto. Ed è una distanza da ridurre. Per Brioschi quell'identità è l'esito di una teoria della letteratura coerente e organica; quella alla quale appartengo invece è per certi versi una generazione di critici senza teoria. La teoria è fatta di strade senza uscite laterali, da percorrere fino al capolinea e in modo esclusivo. Sceglie tra alternative binarie (opera vs. testo; diacronia vs. sincronia; extratestuale vs. testuale; varianti vs. invarianti), percorre un solo corno del dilemma e a quello adegua normativamente la pratica interpretativa. Rifiuta per statuto l'ecllettismo ed è animata da una *vis* polemica diretta verso avversari e bersagli ben definiti. Come scriveva Compagnon, già nel 1998 (tr. it. *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000, p. 5), «Le cose non stanno più esattamente così. La teoria si è istituzionalizzata, si è trasformata in metodo, è diventata una tecnica pedagogica spicciola» – aggiungerei che è diventata una pedagogia di successo nei licei; ma quante sono oggi le cattedre di Teoria della letteratura nelle Università? Alla pratica interpretativa dei nostri maestri i cui metodi erano dettati dai loro partiti presi teorici, la mia generazione ha sostituito un artigianato onesto e ben attrezzato, per nulla ingenuo e di solito efficace, ma quasi del tutto irriflesso.

Che fine hanno fatto allora gli amori dei nostri maestri (per parafrasare ancora Compagnon)? Delle teorie – forti o deboli – degli anni Sessanta-Settanta ci è rimasto

l'ammirevole e sofisticato apparato metodologico, che fa da supporto alla spiegazione del testo; ma di un metodo appunto si tratta, le cui premesse teoriche non sono mai (o quasi mai) portate alla luce del dibattito. A volerle ricavare dai nostri apparati metodologici risulterebbero, temo, eclettiche. Non è detto che ciò sia un errore: eclettico non significa necessariamente incoerente. È programmaticamente eclettica, per esempio, una delle teorie più solide e oggi seguite: quella della ricezione di Iser, che recupera tutto l'apparato metodologico del formalismo nella cornice di una teoria di orientamento pragmatico. Penso sia un errore invece eludere il dibattito teorico, lasciare implicite le premesse del nostro o meglio dei nostri metodi critici.

Come potremmo sintetizzarle? Una prevalente condivisione della definizione del fenomeno letterario su base pragmatica invece che su base sostanzialista; un rifiuto generalizzato (almeno in Italia, ma non così in Francia e meno ancora negli Stati Uniti) di quelle che Francesco Orlando chiamava le interpretazioni 'sostitutive', quelle che motivano unilateralmente uno o più aspetti del testo in base a elementi extratestuali di ordine sociologico, psicologico, antropologico...; una ben attestata presa di posizione a favore della rilevanza dei generi letterari e delle costanti – tematiche e formali – che li definiscono in sincronia e in diacronia.

Si tratta appunto di linee di ricerca osservabili empiricamente nei lavori critici degli ultimi vent'anni, ma non di temi di riflessione teorica. Potremmo dire che abbiamo consapevolmente raccolto l'invito a una «visione stereoscopica» del testo letterario che Brioschi ci rivolgeva dalle pagine degli *Elementi di teoria letteraria*, ma è la critica, oggi, l'animale fantastico di Borges, l'A Bao A Qu, al quale Brioschi associava la letteratura. Può osservare i testi e i fenomeni letterari da molte e diverse angolature, ma, salvo rare eccezioni, non c'è uno sforzo teorico che inquadri le modalità (gli strumenti e le dinamiche) dell'indagine entro una visione complessiva e pubblicamente discussa della letteratura. Forse è tempo di raccogliere l'altro invito di Brioschi, l'invito al dibattito teorico (quasi l'esortazione a una *theoria perennis*) che emerge anche nelle ultime righe di *Sull'identità della critica*. Non so se esista ancora oggi la possibilità di elaborare una nuova teoria della letteratura e non credo neppure che sia necessariamente questo l'obiettivo da prefigurarsi, ma credo sia necessario riportare almeno alcune questioni centrali alla luce della discussione pubblica.

2. Noterelle

2.1 Il giudizio di valore e la responsabilità del critico

Tra i problemi sollevati dal saggio di Brioschi, partirei da quello che mi sembra più attuale: la questione del giudizio di valore. «Il valore letterario non può essere fondato teoricamente – scrive Compagnon (p. 278) –: questo è un limite della teoria,

non della letteratura». Tuttavia ciò non impedisce di «studiare razionalmente», e in una prospettiva storica, le categorie estetiche, le gerarchie assiologiche e i loro cambiamenti né di sottoporre a un controllo intersoggettivo quelle categorie e gerarchie che presiedono oggi ai nostri giudizi. Credo insomma, con Brioschi, che «non c'è nulla come ignorare» la questione del giudizio di valore «perché poi agiscano [...] preferenze surrettizie, incontrollate e paradossalmente acritiche» o perché si finisca per confondere il valore di un'opera d'arte con valori (in genere anacronistici) di *political correctness*.

Quello del giudizio di valore è un tema che ne contiene molti altri. Tra questi, la definizione della letteratura (la «funzione definitoria» di Brioschi) e la definizione del canone, del quale si è parlato molto in questi anni, anche in seguito alle sollecitazioni contrapposte, provenienti dal libro di Bloom, *Il canone occidentale*, e dai *cultural studies*. La «funzione valutativa» della critica è connessa come poche altre alla «funzione definitoria», un problema che «rischia di essere sopravvalutato», è vero, ma che dà forma ai nostri giudizi di valore, poiché, come Brioschi mette in luce, da che cosa chiediamo alla letteratura, da cosa pensiamo che essa debba essere dipende non solo il modo in cui interroghiamo i testi ma anche il modo in cui li valutiamo in quanto opere d'arte. I «metodi di ispirazione formalistico-semiologica», osserva, hanno «contribuito a oscurare» la questione del giudizio di valore, sottraendola al dibattito. «Per converso, l'appello alla “novità” e allo “scarto dalla norma”, cui essi si affidano come a criteri “oggettivi” di giudizio, implica un grave impoverimento dell'intera questione, dal momento che promuove a discriminante assiologica un fattore, di per sé, assiologicamente neutrale [...]». Al criterio della novità (rifiutato peraltro con argomentazioni simili a quelle di Brioschi), un difensore convinto della definizione sostanzialista della letteratura, come Francesco Orlando, opponeva quello della coerenza degli strumenti della rappresentazione, ossia di forme del contenuto e forme dell'espressione. Non so se Orlando abbia mai messo per iscritto le sue riflessioni – il mio è un ricordo di studentessa particolarmente assidua ai suoi seminari e alle sue lezioni –, ma ritengo che questo sia uno dei possibili punti di partenza.

Torno però a Brioschi. In pagine molto belle di *Paradossi del canone* (in *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, pp. 153-168, p. 167), parlando delle avanguardie primonovecentesche, Brioschi menzionava accanto al criterio del «Nuovo» quello della «Purezza». Esso consiste nella «ricerca della *quidditas*, la quintessenza trascendentale dell'arte incarnata in un'opera immune da qualsiasi scoria. Ciò che prima e altrove era esteticamente legittimo (la lettura come immedesimazione simpatetica, come evasione fantastica o mero intrattenimento coltivato) è ora delegittimato come spurio ed extraestetico». Il giudizio estetico è, al contrario, un giudizio sull'esperienza dello spettatore e in questo senso va distinto dal giudizio critico:

Posso dire bensì, ed è un discorso affatto diverso, che la scrittura di Joyce è nutrita da una sapienza stilistica, da una cultura, da un'intelligenza senza paragone alcuno nella scrittura di Carolina Invernizio; che la sua

descrizione del mondo è infinitamente meno angusta; il suo universo morale meno gretto; le sue armoniche emotive meno elementari: che insomma essere in grado di leggere e apprezzare esteticamente l'*Ulysses* è meglio che doversi limitare a leggere e apprezzare esteticamente il *Bacio di una morta*. Anche se non per questo la soddisfazione estetica del mio vicino di casa sarà meno estetica della mia, giudizi di tal sorta sono però a loro modo 'oggettivi', nel senso che si riferiscono (veridicamente o falsamente) alle opere in questione e alle loro qualità, mettendo in luce *a parte subiecti* una deprivazione e simmetricamente un privilegio sociale su cui non potremmo [...] chiudere gli occhi.

La questione del giudizio di valore si intreccia qui con quella che Brioschi chiama nel nostro saggio la «funzione normativa» della critica letteraria e altrove la «responsabilità del critico». «Il critico – dice Brioschi a una conferenza tenuta nel 2002 al Liceo Parini di Milano – è un lettore 'in presenza d'altri'». Il suo scopo è quello di costruire «letture esemplari, imitabili e ripetibili dai propri interlocutori». In questo senso, egli non è un semplice analista, ma un «detentore del gusto», il cui compito è anche quello di persuadere il lettore a leggere un'opera letteraria. Questa concezione della critica valorizza, oltre che quella del critico, anche la responsabilità del lettore, il quale conferisce al critico una delega solo temporanea.

La responsabilità del critico dunque non riguarda soltanto il testo, del quale dovrà dare una descrizione-interpretazione rilevante, intersoggettiva e controllabile, ma anche e soprattutto il lettore, che dovrà poter ripetere l'esperienza di lettura che il critico gli propone. Non a caso Brioschi afferma di preferire le forme del commento e del saggio critico (cito sempre dalla trascrizione della conferenza tenuta al Parini, che si può leggere online), le più avvicinabili da parte di un lettore medio, ma soprattutto quelle forme della critica letteraria che meglio si prestano a mediare tra testo e lettore, letteratura ed esperienza comune. È il critico stesso a occupare una simile posizione intermedia. La sua responsabilità verso il lettore è duplice: da un lato rendere accessibile l'esperienza estetica che l'*Ulysses* induce nel critico-lettore; dall'altro – ed è di capitale importanza in una teoria di ispirazione pragmatica come quella di Brioschi – la responsabilità del critico consiste nel trasmettere il patrimonio letterario alla catena del riuso, il suo compito cioè è quello di vigilare sullo statuto di letterarietà assegnato a certi testi.

2.2 La retorica 'allargata'

La proposta di ritorno a una retorica 'allargata' gioca un ruolo importante in *Sull'identità della critica*. Credo si possa dire per certi versi che essa riassume emblematicamente la visione di Brioschi sia sulla letteratura sia sul lavoro del critico. Non è un caso che, in una teoria vicina alle teorie della ricezione qual è la sua, la definizione di opera letteraria come discorso di riuso non sia mutuata dall'ermeneutica filosofica, ma dai lavori sulla retorica antica di Lausberg. E non sorprende, pur essendo uno dei suoi tratti più originali, che *Elementi di teoria letteraria* sia il solo manuale di teoria della letteratura in cui la distinzione tra logica e retorica, dimostrazione e argomentazione figurì tra le premesse del discorso.

Il modello al quale Brioschi rinvia è quello delineato nel *Trattato dell'argomentazione* di Perelman e Olbrechts-Tyteca, che inquadra l'argomentazione entro una cornice pragmatica. Brioschi poteva contrapporlo alla retorica 'ristretta' delle teorie di ispirazione formalistico-semiologica sul duplice piano del merito e del metodo. Sul piano del merito gli strumenti della retorica 'allargata' potevano contribuire a definire alcune delle peculiarità dell'opera letteraria. Come l'argomentazione retorica (e come il discorso del critico), il messaggio letterario non si sviluppa nel vuoto, non è cioè un atto linguistico autonomo, autotelico e autosufficiente. Esso si rivolge a un destinatario, che presuppone e sollecita; entra in relazione con il mondo, che seleziona e rappresenta in forme duttili, ma generalizzabili. Sul piano del metodo, la retorica 'allargata' di Perelman e la sua distinzione tra dimostrazione e argomentazione potevano rispondere ai concorrenti metodi formalisti e al sogno di certezza scientifica che essi presuppongono e coltivano, dichiarando che ciò che si sottrae al dominio ristretto della certezza razionale non è di per sé sottratto al dominio della razionalità e non comporta necessariamente una fuga nel soggettivismo.

Come dicevo, il ritorno a una retorica 'allargata' nel campo degli studi letterari è oggi più di un auspicio; lo direi piuttosto un invito raccolto, almeno per quanto concerne l'attenzione alla situazione pragmatica in cui il discorso letterario si svolge. Credo tuttavia – e lo dico di passaggio – che un ulteriore lavoro di riflessione possa riguardare il versante dell'*inventio*. Negli ultimi decenni, la critica tematica ha progressivamente affinato i suoi strumenti di indagine, ma non è alla ricerca critica sulla 'sostanza del contenuto' che penso, bensì a una riflessione teorica sulle 'forme del contenuto' così ben rappresentata in alcune concezioni delle *sedes argumentorum* della retorica antica. I modelli (alternativi) dai quali partire sono molti: l'esemplificazione di Brioschi (sul modello di Goodman), la 'finzionalità' di Genette o di Käte Hamburger, il dialogismo di Bachtin (ma su questo si è già detto molto), la formazione di compromesso di Francesco Orlando.

Ma anche un ritorno 'compiuto' a una retorica allargata non chiuderebbe il cerchio, poiché – scrive Brioschi – «la critica letteraria, quale noi la conosciamo, ha assunto la sua concreta identità *separandosi* dalla retorica» e lasciando entrare nel proprio apparato metodologico – e soprattutto nella propria visione della letteratura – la storia. Qui, in chiusura, voglio menzionare una delle linee di ricerca più interessanti e più problematiche (per molti rispetti, credo) suggerite da Brioschi: il nesso tra lo storicismo, che ha animato (e anima, almeno in Italia) gli studi letterari, e il concetto di accelerazione della storia di Koselleck, che le ultime pagine di *Sull'identità della critica* presuppongono pur senza citarlo direttamente. L'accostamento è carico di implicazioni – e di aporie – ancora tutte da esplorare.

Nicola Merola

Lettura, critica e tradizione

Avevo rinunciato a partecipare all'omaggio di «Oblio» a Franco Brioschi. Ci tenevo come a poche altre cose, per il rapporto più che trentennale che ci ha affratellato e in continuità con un dialogo mai davvero interrotto, ma mi impedivano di scrivere, se non assai faticosamente, le conseguenze di un infortunio. Da qualche giorno invece, poiché il breve saggio di Brioschi che ora riproponiamo non cessava di tornarmi alla mente come un nodo da sciogliere e una promessa di normalità, una stentata linea di discorso ha cominciato a imporsi e a prendere forma quasi da sola. Ciò non sarebbe avvenuto se non mi avessero aperto un varco gli «emblemi» in cui l'autore ha deciso di riassumere («Riassumerò tale processo in due nomi, Montaigne e Vico [...] intesi naturalmente più come emblemi che non come personalità storiche»), con la magistrale nettezza di uno dei suoi scorci illuminanti, la «differenziazione dalla retorica» da cui sarebbero «nate [...] la critica moderna» e le corrispondenti nozioni di letteratura e di tradizione.

Non è banale l'ammissione ora citata a proposito degli emblemi e può suscitare qualche perplessità. Eppure il ricorso fiduciario ai puri nomi è una prassi consueta della critica letteraria, che, come ha l'obbligo di dire la verità e non la possibilità (o piuttosto l'abitudine) di provarla secondo un protocollo scientifico, così vuole cogliere la specificità individuale dei suoi oggetti, ma per riuscirci li deve in ultima istanza (o di solito) riferire a informazioni di dominio pubblico o proprio ai puri nomi che se le portano appresso, a meno di non esplicitare, sempre peraltro fino a un certo punto, i rinvii sottaciuti o confidati alle note. Perché i nomi montalianamente agiscano e come emblemi producano i loro effetti, bisogna accettare che essi facciano aggio, *pro tempore*, per comodità d'esposizione e insieme appunto naturalmente (in quanto cioè altrimenti non soddisferebbero l'economia comunicativa), sulla complessa realtà delle opere e delle idee e ignorare deliberatamente tutto quanto esula dall'immagine più nota degli autori emblemizzati e non viene rievocato.

Restringendo lo spettro delle competenze da mobilitare, con gli emblemi o un altro riduttore della stessa specie (convenzionali e simboliche, ma meno consapevoli e mirate, sono le stesse periodizzazioni correnti), i critici raccolgono la sfida di un limite che sconta la facilitazione concessa sia a se stessi che ai lettori e consegue un potenziamento dell'osservazione grazie alle più larghe maglie della rete o all'«infimo campo visivo» così sfoltito e ritagliato (parole di Pasolini, dopo aver tacitato gli scrupoli bibliografici che ritardavano la sua traduzione eschilea). Resta da vedere se

si tratta di una parodia, di un adattamento dell'asetticità laboratoriale ai compiti della critica o di una simulazione didattica.

Che in *Sull'identità della critica letteraria* l'intenzione sia questa e che gli emblemi favoriscano la lettura e contribuiscano all'efficacia dell'argomentazione, viene confermato dalla fuggevole comparsa dei nomi di Montaigne e Vico tra i riferimenti diretti degli altri scritti di Brioschi e intanto dalle didascalie che qui li stilizzano, con sintesi pratiche e essenziali come i procedimenti da lui prediletti erano al contrario analitici e implacabilmente consequenziari. Non c'è bisogno di ricordare che Franco Brioschi è stato anche il critico delle metafore eloquenti, dalla lista della lavandaia in *Il lettore e il testo poetico* alla *Mappa dell'impero*, il titolo del libro che contiene sia il saggio omonimo che quello precedente, alla *Poesia senza nome*, nonché soprattutto il teorico della necessaria complementarità e del ruolo attivo della lettura (non dei lettori empirici o di una media statistica, ma del modello teorico che ne sintetizza l'emblema), per convenire che pure per lui, che contro il suo malriposto scientismo si è sempre battuto, la critica è un genere letterario. Il rigore razionale al quale la critica aspira, proprio perché considera l'incidenza della loro fruizione nello studio delle opere letterarie, secondo Brioschi deve essere temperato dalla ragionevolezza. L'emancipazione dalla retorica ha del resto portato allo scoperto le condizioni alle quali la critica subordina le proprie ambizioni conoscitive, ma dalla retorica non aiuta a uscire del tutto.

Dico subito che il prosieguito di *Sull'identità della critica letteraria* sana la contraddittorietà apparente dell'atteggiamento nei confronti della retorica, rinnegata dalla stessa critica moderna che non se la lascerà mai alle spalle. In attesa di vedere come si sia regolato Brioschi, prendo lo spunto, manco a dirlo retoricamente, da due coincidenze che confesso a mio disdoro, per aggiungere qualche altro elemento sull'uso degli emblemi e sul varco che mi hanno aperto nel saggio e oltre il mio impedimento. La prima coincidenza è quella che la forzata inazione mi ha indotto a riscontrare quasi superstiziosamente (o da megalomane) fra la mia precaria situazione attuale e le difficoltà superate dai protagonisti di una critica divenuta leggenda per aver proverbialmente rappresentato la capacità di fare di necessità virtù, emblematica o forse dirimente per la letteratura in tutte le sue espressioni.

Se il munitissimo campione dell'acribia filologica, Gianfranco Contini, citava senza nominarlo il Dupin di Poe, per dichiarare la propria ripugnanza alle informazioni riservate, tutte quelle che non aveva tratto dalle sue analisi e reputava allo stesso modo indiscrezioni, era stata a lungo celebrata l'impresa di Erich Auerbach, costretto a espatriare dalle persecuzioni razziali e a realizzare in tempo di guerra lo straordinario affresco di *Mimesis*, ambiziosamente sottotitolato *Il realismo nella letteratura occidentale*, se non affidandosi alla memoria, quasi per adattare alle difficoltà ambientali e a un'udienza meno specialistica il proprio talento filologico, ripiegando su una materia più familiare al grande pubblico. Se poi al faro della mia formazione, Giacomo Debenedetti, era dovuta la stesura di un altro capolavoro, *Vocazione d'Alfieri*, nella sua interezza uscito postumamente e composto durante

l'occupazione nazista di Roma, quando l'autore era sfollato in Toscana con la sua famiglia, il nune tutelare dei nostri studi letterari, Francesco De Sanctis, pubblicò la sua *Storia della letteratura italiana* pochi mesi dopo aver giustificato l'inadeguatezza delle *Lezioni di letteratura italiana* di Settembrini con la indisponibilità dei fondamentali studi preparatori, dei quali anche lui avrebbe dovuto fare a meno. Senza diventare emblemi come, più delle prove fornite da Contini e Debenedetti, i due capolavori della critica identificati con la loro genesi, e degli emblemi solo sfruttando una minore distanza dalle aspettative e dalle conoscenze condivise dai lettori colti (e proporzionale alla scala della riproduzione di una molteplicità di soggetti), opere e autori dei quali si occuparono De Sanctis e Auerbach furono oggetto di uno studio condotto con tutte le competenze e gli strumenti possibili, ma con una più lucida coscienza di una relativa indipendenza della critica letteraria dalla completezza dell'informazione e dalle condizioni ideali di svolgimento. Interpretava il tacito sentire di una influente minoranza di critici, e forse l'insegnamento di una intera tradizione, Franco Fortini, quando a distanza di anni in varie forme ripeteva che il critico era uno specialista senza specializzazioni, ricordando forse l'analogo parere di Gramsci, che alla critica si era più dedicato nel lungo periodo della sua carcerazione e con il quale chiudo la galleria dei miei santini. A questo mito della critica come autosufficiente eccellenza intellettuale e interpretazione creativa, che ha nutrito vocazioni e formato leve di apprendisti stregoni, tra divinazione e raddomanzia, *detection* e furore analitico, parsimonia e leggerezza, dilettantismo e ascesi, hanno concorso constatazioni empiriche addirittura pedestri, dal divario tra la lettera dei testi e le letture che ne venivano proposte a quello meno apprezzabile ma più chiacchierato tra le letture medesime, alla più trascurata e sostanziale arbitrarietà della trascrizione ellittica di un testo che dice comunque un'altra cosa. Di qui la sfida a buon mercato raccolta da chi poteva intendere la propria come una ulteriore e più agguerrita approssimazione alla verità dei testi o, meno velleitariamente, alla loro comprensione.

La seconda coincidenza, o meglio analogia, che mi è sembrato di rinvenire, e menziono con una più viva percezione della sua impudicizia, è quella tra gli emblemi di *Sull'identità della critica letteraria* e le «soglie simboliche» del mio libro uscito lo stesso 2004 e derivato in gran parte da un lavoro commissionatomi proprio da Franco e da Costanzo Di Girolamo. Come gli emblemi di Brioschi, anche le mie «soglie simboliche», reclutando nomi eloquenti, opere e scrittori abbastanza noti da non dover essere presentati a un pubblico colto, eludono un impegno propriamente veritativo e non pretendono di rispecchiare uno stato di fatto, ma costituiscono un'ipotesi che, senza essere dimostrabile, illustra attraverso le isolate e talora enigmatiche manifestazioni di una più avanzata consapevolezza tra i poeti dell'Ottocento la crescita di una organica ricerca letteraria e la diffusa penetrazione ambientale di una poetica aristocraticamente intellettualistica. Viene così proposta una periodizzazione virtuale, di quelle già realmente esistenti mutuando l'arbitrarietà, per corroborare un'ipotesi storiografica che non riguarda tanto la cronologia, quanto

la natura e la genesi dei fenomeni esaminati, e supplisce a un'impossibile ricostruzione empirica. Mentre gli emblemi di Brioschi servono a capire in che senso la critica moderna abbia preso coscienza di sé e come si sia cominciata a definire tra le istanze associate a Montaigne e Vico, le mie «soglie simboliche» provano a giustificare, collegando le corrispondenti notifiche paradossali (non punti d'origine, o solo virtuali, ma affioramenti, primi avvistamenti, già noti e sottovalutati) a sviluppi altrimenti ciechi e inverosimili, la coerenza teorica attribuita alla cultura poetica ottocentesca e l'esaltazione letteraria di varie generazioni di intellettuali. Il collegamento mi pare ancora persuasivo, ma solo in quanto genere letterario la critica può stabilirlo e conferire un valore causale a un rapporto di contiguità, cercandolo e scegliendolo oculatamente tra molte altre possibilità, come avviene nella letteratura e teorizza la retorica.

Sull'identità della critica letteraria sostiene invece, l'ho anticipato, che «la critica letteraria, quale noi la conosciamo, ha assunto la sua concreta identità *separandosi* dalla retorica» (corsivo di Brioschi). Per evitare la contraddizione con i noti convincimenti dell'autore e contenere realisticamente la separazione evidenziata dal corsivo, il saggio aggiunge che la critica moderna fa sempre parte della retorica, sia pure di quella allargata che Brioschi riconduce a Aristotele stesso e alla cornice pragmatica delle sue distinzioni tra genere deliberativo, giudiziario e epidittico, cioè alla loro diversa destinazione; e stigmatizza il tragitto inverso che dagli anni Cinquanta del Novecento sarebbe stato percorso verso la neoretorica e l'agnosticismo valutativo dagli studi letterari di ispirazione linguistica e dalla teoria, cioè verso la retorica in accezione ristretta.

Comune a retorica e neoretorica rimane, se non l'identificazione, esclusiva della seconda,

il nesso tra linguaggio e letteratura. In entrambi i casi, inoltre, le categorie di analisi e classificazione sono valide *erga omnes*, ossia si applicano per ogni occasione di lettura e per qualsiasi testo. In breve, tali categorie sono *universali formali*: figure retoriche, strutture narrative, modalità di enunciazione, e così via, costituiscono *tipi* di cui ciascun testo fornisce realizzazioni o *repliche*. La distinzione tra tipo e replica (formulata a suo tempo da Peirce) è la stessa.

L'obiezione di Brioschi, che colpisce la proiezione delle stesse «categorie di analisi e classificazione» su «qualsiasi testo» e in particolare la esclusione dai tipi e dalle repliche di tutti quelli non esclusivamente linguistici, si ribella alla rigidità di una griglia che prefigura automatismi incompatibili con la postulata reciproca irriducibilità di individui per definizione assoluti in «una pluralità puntiforme di infinite contingenze». Prima di denunciare conclusivamente la dipendenza dagli automatismi della neoretorica, che gli fa temere l'avvento di «Un mondo che sia privo di storia, e dove il soggetto individuale sia solo l'esecutore delle leggi che connettono certe repliche a certi tipi, [...] un mondo affatto inverosimile» e tuttavia coerente con la generale rassegnazione agli automatismi che ci affligge ora più di allora, il saggio fa risalire il circolo vizioso tra tipi e repliche che li promuove

all'«idea che pertinente sia solo ed esclusivamente ciò che è interno al testo, ciò che il testo ha interiorizzato nelle sue “funzioni” immanenti».

Non direi però che la critica convertita alla neoretorica «scompaia dietro il reciproco rinvio tra i testi e le forme che essi realizzano», perché incoraggia e resta prigioniera dell'illusione di autosufficienza dei testi letterari. Da un lato, lo stesso Brioschi non nega che «questa critica si avvale di strumenti tecnici più sofisticati, rigorosi e “scientifici” che non in passato» e dall'altro, quando ritiene che «l'“immanenza” dell'analisi l'abbia per troppo tempo imprigionata in un equivoco, la confusione appunto tra “pertinente” ed “interno”», dimentica che quella di autosufficienza è un'illusione necessaria al miglior funzionamento della comunicazione letteraria, contraddetta dall'esperienza e tuttavia sopravvissuta con altri infondati luoghi comuni a essa collegati, significatività di ogni minimo dettaglio e accessibilità universale, come la convenzione sancita da un patto che nessuno ha mai sottoscritto e sul quale si continua lo stesso a fare affidamento. Sono convenzionali le condizioni e i limiti ai quali la critica subordina sia la soddisfazione da parte della letteratura dei requisiti a essa imputati, che le proprie stesse ambizioni conoscitive e le regolarità del loro campo di applicazione.

Non è insomma in discussione la legittimità delle generalizzazioni, indispensabili alla teoria già nella versione ribassista dei sottintesi inevitabili, né quella dell'analisi linguistica e stilistica. Inaccettabile, anche dentro la versione letteraria della logica scientifica, è la scelta di escludere la dimensione storica dei testi, non semplicemente il loro contesto originario ma il loro divenire, ciò che i testi diventano nel corso del tempo in rapporto a una lettura che cambia e in quanto cambia per conservarne la leggibilità.

Sono convinto che per Brioschi, che ne aveva colto la durata oltre l'unanimità delle respicenze e delle denegazioni, una significativa ricaduta nella neoretorica sarebbe ancora in corso e troverebbe conferma in sviluppi cui non ha potuto assistere, ma non avrebbe difficoltà a smascherare, come aveva fatto con le ingiustificate pretese di rigore scientifico. Benché le tendenze neoretoriche siano sopravvissute solo in maniera residuale, se si considera lo stesso ripiegamento dispersivo degli studi letterari che ne conserva per inerzia almeno le chiusure, non si può dire scongiurato il rischio di un tradimento della critica, sia pure per delusione e disamore. Nessuno si sogna più di perseguire i ciechi automatismi promessi da una stagione di integralismo scienziato. È frequente invece un esercizio della critica che, quasi per insofferenza nei confronti della letteratura stessa e più propriamente della finzione, sembra disposta ad abdicare alle sue responsabilità specifiche, fermandosi a quello che una volta sarebbe stato ritenuto un lavoro preparatorio o scambiando temi e situazioni per linee di fuga più proficuamente praticabili, magari nella direzione dell'interdisciplinarietà o di una più arrendevole conversione alle scienze umane. Come però lo stato di salute della critica non dipende dalla definizione delle sue responsabilità specifiche (e i critici svolgono comunque la propria funzione), così dalla letteratura non ci si può ritirare (e

la finzione è il ponte che collega non solo gli scrittori e i critici, ma tutti gli agenti della comunicazione).

Brioschi, senza ridurre *tout court* tali responsabilità al giudizio di valore, a esso assegna, tra le funzioni della critica, un posto tanto cruciale quanto provocatorio, enfatizzato anzi dalla provocatorietà, visto che prescinde dalla sua fondatezza, non irrilevante ma indeterminabile, secondaria rispetto all'utilità e da lui perciò in precedenza messa in discussione. Il «giudizio di valore [in ciò simile, bisogna ricordarlo, al pregiudizio euristico di Gadamer in *Verità e metodo*], lungi dall'essere una mera conseguenza delle nostre descrizioni, può rappresentare al contrario una guida o uno stimolo» per l'attenzione e l'apprezzamento dei lettori, indirizzando le scelte e incoraggiando gli approfondimenti. Per giunta, è ugualmente decisivo «nella selezione e nella trasmissione del patrimonio artistico da una generazione all'altra, ossia nel momento pedagogico intrinseco a ogni istituzione».

L'autoreferenzialità della neoretorica consisterebbe perciò nella disattenzione nei confronti della lettura, del suo carattere processuale e delle variazioni che lo accompagnano per compensare la distanza ineliminabile dalle opere, quella intervenuta con il passare degli anni e quella originaria rispetto alla scrittura. Che la distanza non possa mai essere colmata e che la compensazione sia congetturale e aleatoria, è un'altra delle convenzioni virtuali che convogliano il diffuso accoglimento intuitivo di un'ipotesi di regolarità dentro il gioco della letteratura. La critica orientata sul lettore, della quale Brioschi ha pionieristicamente sposato la causa, non ne adotta il punto di vista e non ne condivide i gusti e la cultura, ma di tutto ciò si serve per ricostruire lo sfondo sul quale ogni lettura seconda si deve muovere, realizzando la propria inevitabile individualità e salvaguardandola dalle letture ulteriori anche con l'entità e l'originalità del proprio apporto, che quasi le corregge in anticipo. Nei termini della distinzione aristotelica citata da *Sull'identità della critica letteraria*, il giudizio epidittico, che riguarda la riuscita letteraria nel presente della lettura e concerne il talento dell'autore, risponde della validità giudiziaria, cioè dell'opera in quanto passato e scrittura, e prevede o ipotizza il suo futuro.

La difesa del giudizio di valore («sarebbe opportuno tornare a occuparsi seriamente del problema del valore») da parte del più convinto assertore che la bellezza, con la formula di Hume, è nell'occhio di chi la guarda, smette di essere contraddittoria, se si capisce che a scomparire per la neoretorica, insieme con «la critica letteraria quale noi la conosciamo», che a Montaigne e Vico «deve la sua identità», era e è la dimensione valutativa, e con essa il suo campo di applicazione privilegiato. Essa non si restringe al vero e proprio giudizio di valore, alla gradazione del consenso e a quella del dissenso, poiché concerne l'attività conoscitiva della critica letteraria, che procede formulando ipotesi, promovendo a indizi e confrontando i dati utili a corroborarle o a smentirle, ma non può trasformare in prove dati che sono per lo più i risultati di testimonianze dirette e soggettive, il rango al quale vengono degradate ricerche poco o invano assistite da quantificazioni e suscettibili solo di

generalizzazioni virtuali dal punto di vista della lettura. Calvino non è stato forse il primo a capirlo, ma dopo di lui vale per tutti.

Se l'aleatorietà è una proprietà del giudizio, che si esercita dove valutazioni più rigorose sono impossibili o poco convenienti, è aleatoria qualsiasi affermazione a proposito di un'opera che continua a essere letta e, per quanto rimanga vincolata a una lettera o forse proprio per questo, induce ad aggiornamenti progressivi dei complementi necessari a valorizzarla, a giustificare cioè la presunzione di chi, ascrivendola alla letteratura, l'ha esposta alle aspettative e candidata alla tradizione. Ecco perché dalla letteratura non ci si può ritirare e persino la critica più incline a voltarle le spalle non fa altro che cercare un modo diverso per mantenere il contatto con la tradizione.

La resistenza di una catena è quella del suo anello più debole. Non c'è acutezza d'osservazione, competenza disciplinare, rigore procedurale, ampiezza di riferimenti, equilibrio di giudizio, che possa scagionare la critica dall'accusa di infalsificabilità e insufficienza predittiva, cioè di inadeguatezza scientifica. Se non l'aggrava, potrà alleggerire la sua posizione, specificare il suo ambito e spiegare la sua necessità il confronto con l'utilizzazione scolastica degli studi letterari, se non di ogni altro sapere che rientra nei programmi scolastici e della conversione degli uni e degli altri in un gioco di apprendimento (della famiglia del «gioco di cooperazione» altrove evocato da Brioschi per spiegare le convenzioni virtuali), in cui la simulazione non riguarda l'attendibilità di ciò che si impara e neppure i procedimenti che vengono insegnati, ma l'esperienza ridotta a nozioni e le opere a passi scelti e referti sommari. Del resto, è solo una conoscenza simulata, parziale e provvisoria, quella che non ha bisogno né di aggiornamenti né di conferme fattuali, ha un campo di applicazione ampio quanto la sua durata e usa le restrizioni scolastiche come laboratorio per i suoi esperimenti, sapendo di porre nozioni, rilievi fattuali, per la verità quasi solo testuali, e argomentazioni al servizio di un primario impegno espositivo e di ipotesi illustrative e didattiche ricavate dai singoli aspetti messi in evidenza da una campionatura tendenziosa e da un materiale probatorio di solito degradato a sua volta a illustrazione. La condanna alla ripetizione, di programmi letture dimostrazioni, che espone immancabilmente la scuola all'accusa di inutilità e inadeguatezza, dovrebbe annunciare invece un apprendimento incentrato sull'agnizione o sulla conquista della capacità di adattamento. Secondo il suggestivo paragone di Stanislas Dehaene sull'apprendimento (che minimamente ritocco), a scuola non si impara a vincere le partite già giocate, ma, giocandole di nuovo per finta, si impara a vincerne altre. Il giudizio di valore sembra appropriato alla letteratura come intrattenimento. Fuori di esso, non ha nulla della sintesi a priori, ma è una più empirica sommatoria di addendi; non così la valutazione, che la critica rileva, tra le altre cose, dalla realtà dell'esperienza comune e quindi dalla letteratura, che è un altro regno del pressappoco e dalla quale la precisione non è per questo esclusa, ma reale, identificabile e tuttavia subordinata. Sia il giudizio di valore che la valutazione implicano comunque interferenze del reale nell'astrazione, per esempio e più

incisivamente una temporalità, quella della soggettività e della riflessione e quella della repentinità e del rinvio (la stendhaliana *promise de bonheur*), che esige la tutela e sottostà alla tradizione.

Montaigne guarda ai classici come ai suoi maestri, e la loro parola conserva per lui tutta l'imprescrittibile universalità di significato che l'istituzione letteraria le attribuiva. Egli non è neppure, se è per questo, un critico letterario, bensì solo un lettore che [...] in modo del tutto conforme all'educazione ricevuta [...] interroga e cita i testi da lui amati per esibirne l'ammonimento di una lezione esemplare. Ma la differenza sta proprio qui, che il carattere *contingente* dell'occasione, nella sua idiosincrasia individuale, diventa tema di discorso, dà forma all'interrogazione, colora la reazione, la percezione, il giudizio del lettore. Un lettore che, lungi dallo scomparire dietro il reciproco rinvio tra i testi e le forme che essi realizzano, in tanto si fa rischiarare dalla loro universalità, in quanto rivendica interesse e significato alla contingenza stessa che lo muove a leggere, e che si accampa sulla pagina in tutta la sua irriducibile individualità di esperienza vissuta.

L'emancipazione della critica dalla retorica e dell'esperienza dalle astrazioni, così come Brioschi la delinea, non comincia da una «volontà di sovversione nei confronti della tradizione». Avviene piuttosto all'insegna dell'inclusione, nello spirito della retorica allargata ammettendo «la mutevolezza e la variabilità», che «appartengono al regno della contingenza» e vengono dopo che la lettura è riuscita a farlo valere, accanto alla continuità realizzata dalla tradizione stessa e schematizzata dai «tipi ideali». È la retorica, nell'accezione ristretta dalla quale Brioschi prende le distanze, che li astrae, sia privilegiando l'imitazione, sia scambiando la condizione necessaria della letteratura per quella sufficiente, e la identifica nella sua consistenza linguistica, il fondo del barile che raschiano i palombari della letterarietà.

Quando Montaigne, per appoggiarsi alla tradizione, si sforza di conciliarla con l'esigenza attuale di appropriarsene e di comprenderla nel proprio contesto, si trova anche a suggerire a chi ne avrebbe avuto bisogno come un altro genere di alterità prestigiosa, quello della letteratura, allora meno chiaramente distinto, del destino della tradizione possa essere rappresentativo e far parte a sua volta. Allo stesso modo in cui è sempre più problematico il rapporto della nostra cultura con la letteratura, lo è peraltro diventato quello con la tradizione, con una eredità irrinunciabile che non smette di costituirsi e si fruisce in forme quasi cultuali, ma non lascia intravedere la ragione della sua persistenza, né un principio unificatore.

Il rilievo assegnato al ruolo del giudizio nella critica letteraria mira quindi a preservare il ricorso alla facoltà e alla strategia in questione su un problema più generale dell'uso della letteratura. La stessa esigenza di conservare e sfruttare qualcosa che sembra permanere solo per un conformismo quasi superstizioso, o per forza d'inerzia, oltre alla critica e alla stessa letteratura, riguarda la tradizione. Anche la sua sopravvivenza, assicurata dalla forza d'inerzia, benché non venga messa in discussione allo stesso modo, origina una domanda di senso che si palesa paradossalmente nell'inevitabile ricerca dentro o proprio da parte delle innovazioni più o meno radicali di un'autorizzazione o di un collegamento. Lo sforzo di

comprensione, che risponde alla domanda e asseconda la durata e la variabilità delle opere e della loro lettura lungo gli anni, non può non consistere nella reciproca interrogazione del testo esaminato e del contesto necessario e accessibile a chi voglia leggerlo in maniera adeguata.

Il Montaigne di Brioschi, è «solo un lettore che in modo del tutto conforme all'educazione ricevuta interroga e cita i testi da lui amati». E in effetti l'autore degli *Essais* come lettore si presenta quando attinge dai libri della sua biblioteca e parlandone, fosse pure «per esibirne l'ammonimento di una lezione esemplare», riconduce la propria scelta a esperienze personali e a conoscenze culturali utili alla loro comprensione. Montaigne è un lettore che scrive per il piacere di farlo, ma risponde almeno a se stesso nella maniera più persuasiva di ciò che la lettura gli ha consentito di scrivere. Sottolineando che di un lettore e non di un critico sta parlando, alla lettura in quanto tale Brioschi attribuisce insieme l'esercizio della valutazione e la sua necessaria complementarità al funzionamento della comunicazione letteraria. Puntare così sulla lettura significa cogliere la delicatezza e la volatilità di una realtà immateriale come quella della tradizione e della comunicazione letteraria che la rappresenta e in cui la corrispondenza tra la fissità della lettera di un testo e le risposte ambientali deve essere ogni volta ridefinita e assicurata una compatibilità altrettanto precaria, quando si passa da un uso immediatamente strumentale della cultura del passato, al più vincolante impegno di comprenderne la lezione, mettendola alla prova sul presente.

Ogni volta, di età in età, il linguaggio dell'immaginazione, in cui consiste il *principium individuationis* dell'opera letteraria, sarà rivissuto in modo nuovo, rifondato e rilegittimato all'interno di ciascun contesto, e solo in tale contesto l'interprete potrà ricuperarne la chiave esplicativa.

Senza l'onerosa libertà del giudizio non ha corso il «carattere *contingente* dell'occasione», cioè il rilievo critico della soggettività («irriducibile individualità di esperienza vissuta» e dei relativi risultati) o semplicemente dell'attualità della lettura (alterità cronologica e culturale), riscattato da Montaigne contro un uso antiquario, stereotipo e appunto retorico della tradizione, e da Brioschi indicato come una prova di modernità e un'esigenza di valutazione, preliminare alla scelta di ciò che ci si può appropriare, se non si può applicare una regola o rifarsi a un precedente. La contingenza, «la mutevolezza e la variabilità», non si possono non assegnare alla storia («un nuovo tipo di lettura, e la storia che gli sta alle spalle»), ma, con uno storicismo men generico e istituzionale, debbono essere riferite alla natura e alle vicende di ciò che cambia prima e oltre le variazioni delle «repliche» (che ogni singola opera letteraria sia contingente e occasionale è fuori discussione), cioè dei «tipi» ai quali le repliche vengono ricondotte dalla lettura e che mutano secondo gli orientamenti di un giudizio finalmente ritenuto legittimo, benché i suoi riferimenti possano risultare anacronistici.

Quando il presente diventa «tema di discorso, dà forma all'interrogazione, colora la reazione, la percezione, il giudizio del lettore», la lettura «rivendica interesse e significato alla contingenza» e la variabilità a essa connessa registra una estensione degli aspetti significativi e quindi del leggibile, attraverso i riferimenti all'enciclopedia di chi legge e il suo associazionismo, e anticipa gli effetti delle letture successive e delle messe a fuoco critiche. Sono le messe a fuoco che, anche a distanza di tempo, per assicurare la comprensione delle opere in contesti diversi, ne rinnovano il potere conoscitivo, quello che la lettura incarna e la critica assume a falsariga, cioè la capacità di reclutare nozioni, chiedere complementi logici o emotivi, indurre associazioni.

In questa prospettiva, il riscatto della contingenza è solo parzialmente adombrato dai quaderni delle lezioni universitarie di Debenedetti nelle digressioni paesaggistiche di Serra, appena una metafora dell'orizzonte non convenzionalmente aperto alle combinazioni più pertinenti e produttive da una ricerca di senso che non si esaurisce con l'*explication de texte* e mira a giustificare l'ascrizione alla letteratura. Che non fosse in gioco la soggettività del critico in quanto scrittore e la posta dovesse essere più alta, risulta proprio dal coinvolgimento diretto della tradizione in quanto tale, dalla quale né Montaigne né Vico avevano intenzione di derogare, ma che rimettevano nel circolo di una fruizione in tanto moderna, in quanto compresa e declinata nei casi di una nuova cultura, anzi di una cultura dinamica, che alla comprensione attiva la subordinava e sotto la sua insegna contemplava l'assorbimento e la trasformazione di quella precedente. È stata così riabilitata la soggettività intrinseca nella lettura, ampiamente prevedibile e tuttavia instabile come l'orizzonte nel quale si compie, e insieme con essa è diventata credibile o sono state almeno poste le basi per una più estesa funzionalizzazione semantica dei testi.

La storia della critica, in tutte le sue fasi, comprese quelle apparentemente dimissionarie, rende visibile il dinamismo e assicura la tenuta della tradizione, che per definizione non si rallenta, ma include ogni possibile svolgimento e costituisce inevitabilmente il contenitore finale e il punto di partenza delle innovazioni. Proprio i tradimenti di ogni sua supposta identità dimostrano il funzionamento e ipotizzano una *ratio* nelle sue incongruenze, mentre la vera fedeltà nei suoi confronti non è quella dei conservatori più retrivi, o semplicemente dei suoi partigiani, ma è determinata dalla forza d'inerzia, l'impossibilità di prescindere dall'esistente e la necessità di riarticolarlo insieme con le nuove esperienze, se non *tout court* con le esperienze future e la contingenza in quanto tale. La critica moderna è uno dei vertici del triangolo che compone insieme con la tradizione e la contingenza, per affermarne la alterità reciproca e favorirne la problematica conciliazione.

La critica di Brioschi non poteva puntare a niente di meno di una soggettività estesa o metaforicamente proprio demandata al lettore comune (la lettura è la sede e l'agente del cambiamento, oltre che delle generalizzazioni), ma capace e forse costretta a immedesimarsi in altre soggettività, quelle degli altri lettori, oltre che dell'autore, arrivando a una specie di oggettività potenziale, negoziata *in interiore homine*. In

questo modo, poiché, con il «carattere *contingente* dell'occasione», oltre che l'*hic et nunc* della lettura, vengono riscattati i contesti prossimi all'opera e al lettore, liberi, anacronistici, comprensivi e insieme irriducibili rispetto a quelli dell'autore, la critica moderna non potrebbe non prendere atto dell'interferenza tra i piani implicati e del valore solo emblematico della conoscenza parziale, infedele, se non casuale, e comunque condizionata, che sarebbe compatibile con tale consapevolezza. La ragionevolezza regolarmente invocata contro gli automatismi non risparmia quello dei livelli, a partire dalla distinzione tra dentro e fuori, tranne che, lo accennavo, come ideale regolativo.

Montaigne è l'emblema del destino della critica moderna, che, per verbalizzare una lettura che non può prescindere dal contesto delle opere esaminate oltre che dal suo, anche con il contesto si deve confrontare e ricomincia ogni volta da capo, in uno dei non eccezionali *rendez-vous* delle convenzioni mai negoziate e tuttavia essenziali con le constatazioni empiriche. Alle variazioni del contesto Vico attribuisce un'incidenza decisiva sull'identità dell'opera letteraria, sulle sue «modalità di espressione», che sono «organicamente connesse a un'età dell'uomo: la retorica è il linguaggio prelogico dell'infanzia della specie», e ancora di più sulla relativa comprensione, che non si limita a superare lo scarto tra generi letterari. A esso rischia di ridursi quello tra le età, ma nello stesso genere e nella stessa età bisogna concepire le stesse escursioni della consapevolezza connaturate all'atto della lettura e alla sua indefinita posteriorità, da Vico estese alle credenze presunte (quelle di cui tacitamente, e talora inconsapevolmente, si servirà la teoria per giustificare la sua pretesa di normalizzare il mito della letteratura e più in genere ciò che non è per definizione normalizzabile), formalizzate e concentrate nella finzione dalla lunga genesi della sospensione dell'incredulità ipotizzata o solo portata alla luce da Coleridge.

Se Brioschi avesse avuto il tempo di ritornare sui suoi emblemi, avrebbe potuto sanare in questo modo, come una escursione della consapevolezza, la contraddizione tra la ripugnanza per la moltiplicazione degli enti che gli ispiravano le entificazioni della letterarietà e della poesia e l'esitazione di fronte alla pura e semplice negazione del problema: «il problema della definizione della letteratura rischia di essere sopravvalutato. Al di là di questa avvertenza, esso resta comunque un problema legittimo, che fa parte a pieno titolo della nostra riflessione sulla letteratura e sulla critica».

Montaigne e Vico rappresentano due prese d'atto che hanno contribuito a definire la fisionomia moderna della critica letteraria. Si tratta della natura del suo rapporto con la lettura, che si guida solo anticipandola e correggendola nella ricerca di conferme e integrazioni dentro il contesto, e della legittimazione dell'anacronismo, che salvaguarda superstiziosamente l'identità testuale per garantire il valore universale della letteratura e della tradizione e l'attendibilità della critica e del suo procedimento per coincidenze e analogie. Un procedimento che sfida il caso e asseconda la fortuna, mentre attiva dentro ogni opera letteraria la funzione *portemanteaux* di sua competenza e superiore interesse formativo, non ha grimaldelli da offrire, né

innocenti cui aprire gli occhi. Non posso però ignorare che per Brioschi invece la funzione «precettistica rivolta [...], appunto, ai lettori [è] ineliminabile dalla critica, che non può non proporsi di costruire letture esemplari, imitabili e ripetibili dai propri interlocutori».

Ho cominciato concedendo più del lecito al fatto personale. È un arbitrio minore sottolineare come anche questo mio scritto abbia cercato di intendere, al modo in cui intendiamo la letteratura e la tradizione, confrontandolo e integrandolo con le mie convinzioni, la mia cultura e la mia esperienza, il breve saggio di Brioschi, se non un lascito testamentario, l'annuncio di un futuro tentativo di riscattare la stessa crisi della critica letteraria dai tristi presagi che già si addensavano su di essa.

Breve il saggio di Brioschi e troppo lunga la mia scomposta tiritera, che si offre sacrificialmente alla requisitoria di George Steiner contro la proliferazione della letteratura secondaria. Il giusto contrappasso per uno che, addirittura prima di lui e d'accordo con l'indimenticabile amico degli anni più belli, aveva identificato nel sovraccarico babelico di deduzioni dottrinarie che avrebbero voluto fornire istruzioni per l'uso della letteratura le ragioni della crisi della critica e dello schianto della teoria. A mia scusante, potrei addurre la straordinaria fertilità di una lezione ancora attuale e non compresa, o che questo saggio è una specie di lampada di Aladino, con un paragone iperbolicamente fantasioso solo per chi non è uscito mortificato dal confronto con il genio assoluto di Brioschi. Visto che l'ho già nominata, ricordo solo che la funzione attaccapanni della letteratura, che suscita e organizza idee, competenze e passioni, in qualche raro caso viene condivisa dalla critica. Non mi stancherò di tornare sulla sua nobile vocazione all'oblio e sulla marginalità della sua presenza nella tradizione, in cui dura poco e vale per pochi. Ciò non toglie che io debba rendere testimonianza di una grande stagione della critica, quella di Debenedetti e di Contini e dei maestri che, come Brioschi dopo di loro, hanno difeso la lezione della letteratura nel tempo della sua impossibilità, senza illudersi di sostituirla, ma consentendo che ne sopravvivessero ideali e ambizioni e che chi la voleva seguire trovasse una guida nella loro passione conoscitiva. A differenza di quello imperversante, il contagio della critica risparmia gli innocenti.

Nota

Non sciolgo nessuno dei riferimenti bibliografici, nemmeno quelli al breve saggio di Brioschi del quale mi occupo e che si legge in questo numero di «Oblio». Non sarà invece superflua l'integrazione del riferimento a Stanislas Dehaene con il titolo del libro: *Imparare. Il talento del cervello, la sfida delle macchine*, trad. it, Milano, Cortina, 2019.

saggi

Giuditta Isotti Rosowsky

Biblioteche, luogo di perdizione...

Abstract

Elogio dei libri e della letteratura o al contrario biasimo per il loro adescamento pernicioso, per secoli l'antitesi si è fissata nell'adagio aristotelico dell'utile e del dilettevole, spostando la disputa sulle scelte di poetica, specie la poetica del realismo. Ma è proprio il realismo a condurre Flaubert all'affermazione dell'arte per l'arte e all'idea dell'ambiguità intrinseca della letteratura. Trasformando il concetto di biblioteca, il suo romanzo *Bouvard et Pécuchet* apre la strada alle innovazioni teoretiche del Novecento come l'intertestualità con i suoi vari risvolti.

Are books and literature to be praised or to be condemned for their dangerous luring? For centuries the Aristotelian antithesis of useful and delighting oriented authors' poetics, especially the poetics of realism. Yet, it was realism to inspire Flaubert who claimed the principle of art for art's sake and the inherent ambiguity of literature. His novel Bouvard et Pécuchet has transformed the concept of library and paved the way for theoretical innovations of the 20th Century such as intertextuality and its implications.

*Galeotto fu il libro e chi lo scrisse,
Quel giorno più non vi leggemmo avante.*

Dante, *Inf.* V, 137-138

Non v'è dubbio: la letteratura è cinica. Non v'è lascivia che non le si addica, non sentimento ignobile, odio, rancore, sadismo, che non la ralleghi, non tragedia che gelidamente non la ecciti, e solleciti la cauta, maliziosa intelligenza che la governa. E si veda per contro, quanto peritosamente, con quale ingegnoso sarcasmo maneggi gli indizi dell'onesto.

Giorgio Manganelli, *Letteratura come menzogna*

Un palazzo signorile a fine Ottocento nel Borgo teresiano a Trieste. Un giovane di modeste condizioni, da poco arrivato in città dalla vicina campagna, sale le scale ed entra nel mondo dorato e danaroso del banchiere Maller. La tradizione vuole che ogni nuovo impiegato riceva il benvenuto con un invito a casa del suo datore di lavoro. Lo introduce un servitore che con la sicumera ossequiosa del subordinato gli fa subito visitare la biblioteca e l'attigua camera da letto, dall'aspetto virginale, della figlia del banchiere. La biblioteca prima della camera da letto: quasi un presagio della storia che sta per incominciare. Spazio sociale moderatamente aperto ad ospiti scelti, passaggio tra la banca retta da una rigida prassi quotidiana di direttive e mansioni

ripetitive, e l'intimità dell'abitazione familiare, la biblioteca è il luogo destinato alla conquista. Lì, il giovane timido ed impacciato, provvisto di un bagaglio di studi umanistici perfettamente inadeguati alla vita pratica, potrà far valere socialmente la sua cultura, pronuba la recente infatuazione letteraria della fanciulla, foriera del suo cedimento sentimentale. Il romanzetto che la giovane gli proporrà di scrivere a quattro mani ricalca i più scontati canovacci amorosi; non manca nemmeno la scoperta dei nobili natali dell'innamorato che appianando le remore sociali consacrerà il lieto finale del matrimonio. Nello schema del libro da scrivere, non portato a termine, tutto si risolve nel migliore dei modi. Non così avviene per la coppia protagonista del romanzo sveviano, la cui storia sentimentale finisce malamente; come a dire che pur sdoppiata, la finzione letteraria ha di mira non tanto se stessa quanto i fuochi fatui dell'immaginazione che nei vari personaggi suscita la letteratura. Per la verità, la figlia del banchiere, pur con la testa ingombra di amori assoluti, sarebbe stata disposta a ribellarsi fino in fondo al volere del padre se soltanto il suo innamorato si fosse mostrato più sollecito e premuroso. Questi invece nella relazione amorosa ha inseguito le blandizie narcisistiche e inconsciamente ha cercato d'intaccare l'immagine paterna di autorità rappresentata dal banchiere; ma il rovescio di questa soddisfazione immediata e occulta a lui stesso sarà l'evasione nel suicidio.

Quando nel 1892 Svevo pubblica *Una vita*, sono trascorsi soltanto trentacinque anni dal processo intentato a Flaubert per *Madame Bovary* e nella memoria di molti letterati e scrittori è ancora vivo lo scalpore suscitato dall'accusa di «oltraggio alla morale pubblica, alla religione e ai buoni costumi», tanto più che pochi mesi dopo, nello stesso 1857, sarà Baudelaire ad essere condannato per *Les Fleurs du Mal* e a dover espungere alcune liriche dalla raccolta. L'Annetta sveviana è succube delle fantasie romanzesche ma, a differenza dell'indimenticabile eroina di Flaubert, non è né adultera né vittima. Solidamente ancorata al suo ambiente, il suo cedimento si limiterà ad accelerare l'esito di un matrimonio prevedibile, socialmente determinato. Vittima se mai è Alfonso, velleitario e pusillanime, che si sottrae alle conseguenze del suo atto schermandosi dietro continui e fallaci ragionamenti. Vittima di sé e delle sue letture filosofiche alla Biblioteca civica. Anche il trattato di morale che ha in mente di scrivere resterà una chimera, un inganno smentito dal suo comportamento. Nei libri ognuno cerca innanzi tutto quel che reca in sé. Mentre evidenzia la violenza e l'ipocrisia della società, l'inefficienza del protagonista dà risalto all'ambiguità che avvolge la biblioteca e in particolare la letteratura. Nel romanzo sveviano, sotteso al percorso dalla biblioteca alla camera da letto è il rapporto tra il contenitore e il contenuto, tra il luogo che raccoglie i testi e le loro ripercussioni, le quali appaiono condizionate dalla realtà esterna.

Interessante è il capo d'accusa rivolto a *Madame Bovary*. Chiaramente colpisce la donna adultera deplorando l'assenza di una voce narrante che si richiami ai valori imperanti, all'ordine morale convenuto. E rivela immancabilmente la qualità

intrinseca della letteratura, la sua connaturata indifferenza a norme e precetti. Scriveva Baudelaire su «L'Artiste» del 18 ottobre 1857:

Plusieurs critiques avaient dit: cette œuvre [*Madame Bovary*], vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur? En d'autres termes, où est le réquisitoire?

Absurdité! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres! – Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion.¹

L'accusa biasima l'opera in cui tace la coscienza dell'autore che, si presume, non dovrebbe venir meno alla morale vigente, e indirettamente sancisce l'impostura sociale: si inscenare e spiattellare avventure extraconiugali, purché l'occhio vigile dell'autore palesi la sua riprovazione.² Perfino la Francesca di Dante aveva mosso la compassione del poeta e nell'ordine infernale, che vede i dannati chiusi nella loro solitudine e godere delle sofferenze altrui, rappresenta un'eccezione, unita com'è a Paolo per l'eternità: «quei due che insieme vanno, / e paiono sì al vento essere leggeri». Nessuna attenuante per Emma Bovary, condannata senza appello; la società si difende e chiude gli occhi su se stessa. Ma la logica del realismo, che governa la scrittura di Flaubert, esibisce l'ipocrisia e condanna la società. Ché proprio nella massima aderenza alla realtà agisce l'ambivalenza della letteratura, la sua enigmaticità per dirla con Manganelli, provocando il lettore e rivelando come attraverso un prisma quel che sfugge all'evidenza o che non si vuole vedere. Con il suo realismo, Flaubert affermava la specificità di un'arte del linguaggio che non fosse piegata a sistema comunicativo. In questa prospettiva, con logica imperturbabile poteva dichiarare l'estetica dell'arte per l'arte. È nota la sua ambizione di scrivere «il libro su niente», che reggesse cioè sulla propria dinamica interna e non su un contenuto esterno; di qui l'incessante ricerca di una qualità peculiare alla prosa, perché la prosa è cosa recente, «è nata da ieri», scriveva a Louise Colet in una lettera del 24 aprile 1852.³

Con *Bouvard et Pécuchet* Flaubert poteva perfino dissolvere la trama romanzesca in una composizione basata sul meccanismo della lista e sulla rassegna critica delle cognizioni del suo tempo, su un'opera (non un'enciclopedia) che di fatto gareggiava con la biblioteca. Due pensionati ritirati in campagna decidono di dedicarsi agli ozi intellettuali, leggono, commentano le loro letture, esprimono giudizi e pareri, ma all'entusiasmo ditirambico iniziale succede presto la noia e la delusione. Alle fandonie amorose e sentimentali di *Emma Bovary*, fanno qui riscontro le fandonie

¹ Baudelaire, *Œuvres*, a cura di Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1954, p.1008. Sui processi letterari cfr. in particolare Yvan Leclerc, *Crimes écrits, la littérature en procès*, Paris, Plon, 1991.

² È probabile che nei primi decenni dell'Ottocento l'allargamento del pubblico di lettori, la voga del *roman feuilleton*, il nuovo interesse "moderno" per gli aspetti effimeri dell'attualità abbiano favorito gli interventi della censura.

³ Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition présentée, établie et annotée par Jean Bruneau, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1973-1998, tome II.

della storia collettiva e individuale, le idee preconcepite, le reazioni diffuse, che danno risalto al rapporto tra il libro e il lettore comune, rappresentante delle opinioni correnti della società. Attraverso la dimensione parodica di un romanzo-biblioteca è evidenziata l'ambiguità intrinseca dei libri e in particolare della letteratura.

Serpeggiano, nello svolgimento narrativo, i due motivi-guida dell'inganno letterario e della stupidità umana. Nello stesso tempo, si afferma la necessità di conservare i libri, ché la biblioteca è il luogo deputato della conoscenza, tant'è vero che i due pensionati si accingono a ricopiarli. Da un lato, vengono sacralizzate le «belle lettere»; dall'altro, è demistificata la credenza nei libri per chi in essi ha riposto la sua fiducia e vi ha cercato la verità.

Meno di un secolo dopo, il tema della biblioteca nella doppia valenza di verità e inganno ispirerà a Leonardo Sciascia «l'arabica impostura» del *Consiglio d'Egitto* (1961). Siamo in Sicilia, nel secolo dei Lumi dopo la Rivoluzione francese. L'abate Vella inventa un antico codice arabo che s'impegna a tradurre per il suo protettore, Monsignor Airoidi, appassionato di storia arabo-sicula. La falsificazione, che gli procura una vita di agi e piaceri, finirà con l'essere scoperta, svelata dall'abate stesso messo alle strette dal proprio inganno ricattatorio con le allusioni ai diritti della Corona. Nei testi scritti infatti, è depositata la legittimità delle usurpazioni e dei privilegi feudali, quel corpo giuridico «che la cultura siciliana aveva in più secoli, ingegnosamente, con artificio, elaborato per i baroni, a difesa dei loro privilegi: una giustapposizione di elementi storici sapientemente isolati, definiti, interpretati».⁴ Ma la biblioteca è un'arma a doppio taglio e la sua duplicità rimanda all'impostura della storia, scritta da chi ha la possibilità di farlo, che dice e non dice, afferma una cosa e il suo contrario, è «gli archivi della Santa Inquisizione» dati alle fiamme da un viceré riformatore, «un patrimonio, una ricchezza che apparteneva a tutti: e a noi, alla nostra classe, in particolare...» come lamenta il marchese di Geraci,⁵ ed è insieme «la malerba dei libri» che porterà alla decapitazione il giovane rivoluzionario avvocato Di Blasi. In quanto al lavoro dello storico, spiega da parte sua l'abate Vella al monaco aiutante,

è tutto un imbroglio [...] La storia non esiste. Forse che esistono le generazioni di foglie che sono andate via da quell'albero, un autunno appresso all'altro? Esiste l'albero, esistono le sue foglie nuove: poi anche queste foglie se ne andranno; e a un certo punto se ne andrà anche l'albero: in fumo, in cenere. La storia delle foglie, la storia dell'albero. Fesserie! Se ogni foglia scrivesse la sua storia, se quest'albero scrivesse la sua, allora diremmo: eh sì, la storia... Vostro nonno ha scritto la sua storia? E vostro padre? E il mio? [...] E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà nella storia?⁶

Ambiguità, falsificazioni, finzione e verità.... Su questi motivi corre il romanzo di Sciascia, sviluppandosi in contrappunto e accostando, a fronte a fronte, la figura

⁴ Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 42-43.

⁵ Le citazioni sono rispettivamente a p. 22 e p. 109.

⁶ Ivi, p. 59.

dell'impostore e quella dell'idealista giacobino per il quale, invece, «è la storia che riscatta l'uomo dalla menzogna, lo porta alla verità» e i libri sono un bene prezioso, vitale: «Guardateli bene, per l'ultima volta... Ecco gli *Opuscoli* in cui hai scritto dell'uguaglianza degli uomini; ecco il *De Solis* che ti ha fatto sognare l'America; ecco l'*Enciclopedia*: uno due tre...» pensa l'avvocato Di Blasi mentre gli sbirri gli perquisiscono lo studio.⁷ E sulla sua decapitazione cade la fine del romanzo.

Agli antipodi della logica che guida il romanzo-biblioteca di Flaubert, troviamo l'immagine ideale di una libreria che, simile ad un'isola felice, è un luogo materiale d'incontri, adescamenti, innamoramenti intellettuali, un luogo in cui la mente si pasce di cibi imprevisi e nutrienti e il venditore «aiuta gli incroci fertilizzanti fra uomini e libri».⁸ È *La libreria stregata*, un giallo di Christopher Morley pubblicato nel 1919, che si svolge appunto in un negozio di libri usati ed edizioni rare, tenuto a Brooklyn da una coppia non più giovane. Sotto la penna di Morley, nessuna scalfittura viene ad intaccare la visione idilliaca, appena appena velata da una punta di nostalgia a presagio di un cambiamento che si annuncia con l'irrompere della pubblicità e del correlativo consumismo. La libreria è un sogno, suggellato dal lieto fine che vede il connubio tra passato e futuro con il matrimonio della ricca ragazza appassionatasi per il lavoro di libraia e del giovane rappresentante dell'Agenzia Pubblicitaria. Il giallo gioca sul rapporto concreto tra il contenitore e il contenuto. Un volume rilegato che scompare e ricompare serve da tramite a un complotto di spionaggio. Ma, va rilevato, il contenuto è estraneo al libro, è un parassita da eliminare per restaurare l'ordine scombuscolato: è una bomba camuffata dalla copertina di un libro. La separazione è netta tra lo scritto e la realtà, il male viene da fuori, come se il libro con il suo autentico contenuto non potesse esser messo in discussione. E alla fin fine, la libreria-biblioteca si offre pur sempre come lo spazio idealizzato, mitico della diversità, dell'immaginazione ricettiva e della conoscenza.⁹

L'accostamento con *Bouvard et Pécuchet* è illuminante per antitesi. Nel romanzo flaubertiano infatti, è proprio il rapporto tra il contenente e il contenuto ad esser stravolto dai due copisti, generando una trasformazione intrinseca del concetto stesso di biblioteca. La quale non è più un luogo materiale, un edificio, una sala, un negozio, benché nella trasposizione simbolica del romanzo le liste possano alludere alle scaffalature reali. La biblioteca diventa una componente strutturale della scrittura, la memoria interna alla letteratura, il dialogo della letteratura con se stessa. Il

⁷ Ivi, rispettivamente a p. 119 e p. 138.

⁸ Christopher Morley, *La libreria stregata*, Palermo, Sellerio editore, 1995, p. 55.

⁹ Viene in mente, per associazione d'idee, l'osservazione di Jean-Michel Gardair in *Le corps de Louise*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 156: «La Bibliothèque dispense de toute initiative, chaque chose y trouve sa définition sans même l'avoir voulu, l'esprit y produit à l'intérieur même de son apathie, de son renoncement, de l'ignorance de ses projets, de ses moyens ou de son but. Il lui suffit de s'y exercer. Le hasard y devient signifiant. Malgré son abrutissement, à travers lui, l'esprit comme dédoublé, à distance de ses propres opérations, réussit à emmagasiner pour plus tard le savoir ordonné le long duquel courent les yeux dociles».

cambiamento porterà impercettibilmente al concetto moderno di intertestualità. Simile in questo alla memoria, l'opera è formata da più sistemi (di suoni, immagini...) in cui la scrittura si articola secondo modalità diverse che possono attualizzarsi in funzione di stimoli diversi, sia interni sia esterni alla scrittura. Si passa dalla materialità dei libri e della libreria all'azione interna, non necessariamente visibile, di allusioni o reminiscenze letterarie che agiscono anche all'insaputa dell'autore. Correlativamente variano le sollecitazioni del lettore, che dipendono dalle sue letture, dalla sua cultura e dal contesto storico. Nell'ambito critico, allo studio delle fonti succede l'attenzione vigile alla dinamica interna del testo. Non è che il nuovo concetto sostituisca la tradizionale ricerca delle ascendenze ma la confina in un settore specifico che apre nuove impreviste strade di riflessione e di lettura. E nemmeno si può dire che spazzi via storie e schemi narrativi tradizionali tipici del romanzo ottocentesco, se mai li rinnova, ma sposta l'attenzione sulla mobilità della scrittura, sui suoi fenomeni dinamici confortati dalla variabilità della ricezione. In breve, intacca la compattezza e l'omogeneità testuale, evidenziando la co-presenza di elementi, come dire di mentalità appartenenti ad epoche diverse, quella che Ernst Bloch ha descritto come la simultaneità dei non contemporanei.¹⁰ Il testo appare pregno di virtualità a effetto anche retrospettivo, nell'*après-coup*, un effetto compendiato nella parola manganeliana di «futurità».¹¹ In quest'ottica è emblematico l'uso sempre più frequente del termine «finzione» anche quando gli studiosi parlano di una narrazione non necessariamente romanzesca; ormai perfino il racconto storico di un manuale scolastico non è esente da una connotazione ambivalente, oscillante tra finzione e verità, non soltanto per motivi ideologici ma perché, come si sente dire in Francia da più storici sulla base delle nuove considerazioni linguistiche, «une mise en récit est une mise en fiction».

Ecco perché l'innovazione letteraria di Flaubert, in particolare con il romanzo *Bouvard et Pécuchet*, sembra quasi segnare uno spartiacque. Essa contiene in nuce un cambiamento teoretico che con la tematica della biblioteca offre il filo conduttore per delineare una storia della letteratura moderna fuori dai sentieri battuti.¹²

¹⁰ Cfr. il concetto di «non-contemporaneità» nel pensiero del filosofo tedesco Ernst Bloch (1885-1977), in particolare *Héritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978.

¹¹ Un esempio di futurità ci è dato da Georges Didi-Huberman con la lettura dell'affresco di Fra Angelico nel convento di San Marco a Firenze, stimolata dalla «paradossale *fecondità dell'anacronismo*» di Jackson Pollock e sulla scia della «memoria involontaria» di Proust e Benjamin. Cfr. «Devant le pan: devant le temps» in *Le Temps des œuvres* sous la direction de Jacques Neefs, PUV-Saint-Denis 2001, pp. 87-100.

¹² Sulla tematica delle biblioteche si veda il ricco volume ideato da Anna Dolfi, *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie Tracce di libri, luoghi e letture* a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2015.

Pietro Milone

Critica e poesia: il novecentesco *malentendu* Su Ferroni, Debenedetti e l'*oltre*

Abstract

Ne *La solitudine del critico* di Giulio Ferroni vengono al pettine molti importanti nodi della critica passata e presente e del suo incerto destino. Questo scritto vi si sofferma e in una proficua contraddizione del libro un altro ne scorge: il *malentendu* di laica *suffisance* del criticismo novecentesco che ignora l'estasi, l'esperienza dell'*oltre* metafisico da cui nasce la poesia che vivifica, altresì, la critica letteraria. La grande arte oltre che denuncia e requisitoria è estasi, come ricordava Bontempelli scrivendo della perenne «tragedia della poesia nel mondo», dell'«'uomo solo', angelo caduto dal cielo sopra la terra» e legato al «mondo misterico dell'antevita». Mondo irraggiungibile in una tradizione razionalista-logocentrica cui Ferroni resta legato a dispetto del richiamo a Debenedetti e all'*oltre* che implica una diversa epistemologia. Alla solitudine della *resistenza* del critico si somma quella dell'*esistenza* (con la sua debenedettiana *musica dell'uomo solo*) e alla laica religione civile delle lettere deve perciò unirsi una laica teologia dell'arte, una metafisica della creatività (Dante, Pirandello, Borges, Sciascia sono tra gli autori richiamati, con Matte Blanco e Francesco Orlando).

In La solitudine del critico by Giulio Ferroni many important knots of past and present criticism and its uncertain destiny come to a head. This essay dwells on it and glimps another one in a fruitful contradiction of the book: the malentendu of secular suffisance of the twentieth-century criticism that ignores ecstasy, the metaphysical beyond's experience; from this experience is born the poetry which also vivifies the literary criticism. As well as denunciation and indictment, great art is ecstasy. Bontempelli reminded this when he wrote about the never-ending «tragedy of poetry in the world», about the «'lonely man', fallen angel from heaven above the earth» and joint to the «mystery world of the prelife». This world is unattainable in a rationalist-logocentric tradition, but Ferroni remains tied to it, although he recalls Debenedetti and the beyond that implies a different epistemology. To the loneliness of the critic's resistance is added the one of existence (with his debenedettian lonely man's music). To the secular civil religion of literature must therefore be joined a secular theology of art, a metaphysics of creativity (Dante, Pirandello, Borges, Sciascia are among the mentioned authors, with Matte Blanco and Francesco Orlando).

Resistere, ovvero la solitudine del critico

Con un agile volumetto, a metà tra il prontuario di guida alla navigazione nei mari della critica e il *pamphlet*,¹ Giulio Ferroni traccia un'efficace e aggiornata sintesi del panorama storico-critico da lui attraversato e la utilizza per la messa a punto delle sue posizioni, in un serrato confronto con la critica e lo stato presente delle cose, che pare al contempo contenere nuovi possibili sviluppi. Ferroni sollecita pertanto a una

¹ G. Ferroni, *La solitudine del critico. Leggere, riflettere, resistere*, Roma, Salerno, 2019.

verifica e a un bilancio critico, al quale arriveremo dopo il breve e preliminare rendiconto della struttura e dei principali contenuti del libro.

Nel primo capitolo (*Quantità, critica, crisi*) Ferroni si sofferma sull'«angoscia della quantità» (come l'aveva definita già nel 1996, a motivare, sin da allora, la necessità di un'ecologia letteraria, in uno dei capitoli conclusivi di *Dopo la fine*)² generata dall'«ipertrofia della comunicazione e dell'universo culturale [che] mette in difficoltà ogni tipo di critica, scalza ogni pretesa di controllare il panorama».³ L'influsso onnipervasivo del web ha profondamente modificato la situazione rispetto ad alcuni precedenti bilanci sulla critica ricordati da Ferroni, come quelli di Cesare Segre e Mario Lavagetto. Anche se «quasi nessuno sembra avvertire lo stretto intreccio tra il destino delle forme letterarie e artistiche e quello della critica», essa deve resistere, per quanto in crisi, senza rinunciare a se stessa e divenire subalterna al mercato (come per lo più sta divenendo), per continuare «a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio».⁴

Il secondo capitolo s'intitola al «cimitero delle teorie» e dei metodi collegati, che pure hanno dominato la critica quando, negli anni Sessanta e Settanta, avveniva il superamento della tradizione storicistica: marxismo, sociologia, antropologia, psicoanalisi, strutturalismo e, poi, semiotica trionfante. Se delle prospettive di alcune teorie e di alcuni autori (Goldmann, Girard, Derrida e Adorno tra gli altri), Ferroni è in qualche modo debitore, egli è rimasto estraneo ad altre e decisamente avverso a quelle del campo linguistico-semiologico, il cui passato dominio (con le sue punte di estremismo teorico: tecnicismo, eccesso di formalizzazione, presunzione di morte dell'autore) egli ritiene, assieme al trascorso predominio della politica, il principale responsabile – ancor più nei cascami della sua vulgata assorbita e diffusa dall'insegnamento universitario e scolastico – della messa in soffitta della letteratura e della lettura dei classici (tra gli oggetti desueti, aggiungerei: *target vintage* del mercato editoriale, come appare manifesto in qualche sito web). Dei protagonisti o degli epigoni di quel campo e di quella *scena intellettuale* dominante, Ferroni qui non ragiona né si cura più (dopo le tante trascorse polemiche)⁵ e passa, ricordando invece i precursori (da Enzensberger e Berardinelli al Cases della polemica contro i *logotecnocrati*) della resistenza al modello teorico in auge prima della sua implosione. Tzvetan Todorov, che ne fu uno dei principali artefici, con la palinodia del suo *La littérature en péril* (quasi come un crollo del muro di Berlino: sconfessione interna al campo del formalismo), appare anche per questo motivo come uno dei punti di riferimento della resistenza critica proposta da Ferroni che, peraltro,

² Id., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 183.

³ Id., *La solitudine* cit., p. 8.

⁴ Ivi, pp. 15 e 16.

⁵ Si pensi agli scritti in «Belfagor» e al volume *La scena intellettuale. Tipi italiani*, Milano, Rizzoli, 1998, che a un *excursus* storico sui modelli intellettuali faceva seguire una galleria di divertiti e divertenti, caustici ritratti di 66 tipi intellettuali (da *Accademico antiaccademico* a *Umorale*, passando per *Leninista machiavellico*, *Linguista gramsciobarbiano* ecc.).

libero ormai dal pericolo del dominio delle teorie, non solo non le ripudia *in toto*, ma assiste quasi smarrito (con il Compagnon del *démon de la théorie* da lui citato)⁶ all'inarrestabile evaporazione del loro stesso ricordo, come di giovanili amori sui quali si è già stesa la lapide sepolcrale del tempo.

Ai primi due capitoli di *excursus* storico, con una qualche impronta memorialistica, ne seguono altri due d'incursione «sul campo», nei quali la *pars destruens* della polemica con la linguistica, i *cultural studies* e le neuroscienze è seguita dalla *pars construens* riservata alla geografia e all'ecologia. Ferroni è contrario non tanto alla linguistica, quanto – come s'è detto – alle sue pretese egemoniche e ai suoi eccessi (gli stessi di ogni critica: tuttologia che disperde il concentrato della specificità letteraria nella comunicazione o, all'opposto, specialismo tecnicistico ai limiti dell'autoreferenzialità quando fuori delle legittime esigenze filologiche). Un eccesso egli considera altresì il ricorso alle neuroscienze in cerca del «fondamento biologico degli stili»;⁷ e maggiore (e ancor più condivisibile) preoccupazione suscitano in lui i *cultural studies*, con il loro ben percepibile appiattimento dell'essenza stessa dell'attività storico-critica: in essi il giudizio di valore (anche solo implicito) e l'individualità dell'autore e del testo si perdono in una nebbia dove tutte le vacche sono ugualmente grigie, sia la nebbia di un'analisi tematica sia quella, che cala meno avvertita e con maggiore insidia, di astratti schemi teorici, espressione dell'odierno *politically correct* (in difesa di donne, neri, etnie e minoranze emarginate del passato o presunte tali, in ogni campo, di ieri e di oggi), frutto della volontà di «proiettare tutta la storia e tutta la cultura che abbiamo alle spalle sulle istanze del presente, su una illusione di attualità e di movimento in avanti».⁸ Ferroni evita opportunamente, al riguardo, la parola *progresso* e conclude anzi sul rischio di una nuova forma di oscurantismo (riprendendo, al riguardo, le notazioni di Mario Perniola).

Lo studioso si mostra interessato invece allo *spatial turn* delle scienze umane quando, nel quarto capitolo, esamina il possibile apporto alla critica della geografia e dell'ecologia. Il punto di vista della prima risale a Carlo Dionisotti, che già qualche decennio fa, con uno studio che costituì uno dei pilastri della coscienza storico-critica del tempo, suggerì l'idea di un atlante della letteratura italiana come quello poi realizzato, sotto la direzione di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, nel nuovo millennio. Ferroni guarda alla spazialità del testo, sia nella sua dimensione teorica sia nella sua metaforica dimensione di viaggio (da Dante⁹ ad Ariosto e Baudelaire); ma guarda anche alla nuova percezione, «labile ed aleatoria», del mondo globalizzato e del web, fonte di una «deriva dell'orientamento»¹⁰ spaziotemporale, geografico e storico. Dalla necessità di resistere a questa deriva sorge il bisogno di abbinare all'ecologia del pianeta una parimenti inderogabile ecologia della parola e della

⁶ Cfr. l'ed. it., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

⁷ In polemica con il libro di A. Casadei, *Biologia della letteratura. Corpo stile storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

⁸ G. Ferroni, *La solitudine* cit., p. 34.

⁹ Ai luoghi danteschi Ferroni ha dedicato, più di recente, il monumentale *L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, Milano, La nave di Teseo, 2019.

¹⁰ Id., *La solitudine* cit., p. 45.

letteratura, a salvaguardia delle ultime oasi culturali, critiche e artistiche e in difesa di un più generale umanesimo.

«La poesia, voce di ciò che non abbiamo» è il titolo del quinto capitolo, che segna uno scarto significativo ed evidente nel disegno del libro. Dopo aver cercato di abbracciare la realtà dell'esperienza critica nella perlustrazione esterna dei suoi confini e nella mappatura dei suoi territori e della babele dei suoi linguaggi, Ferroni tenta di calarsi al centro stesso della sua più profonda, sfuggente e imprevedibile essenza. Tale movimento è di natura ben diversa dal precedente, rispetto al quale potrebbe dirsi contraddittorio, ma – nonostante questo e anzi proprio per questo (come per il Wittgenstein delle *Philosophische Bemerkungen* su cui torneremo) – a noi pare complementare ai fini della conoscenza. La direzione del movimento è metafisica, ma il tentativo resta empirico sia per il già evidenziato atteggiamento antiteorico di Ferroni sia perché, nella ricerca della voce della poesia quale centro e primo motore dello spazio letterario e critico, egli fa ricorso alla voce dei poeti (che quella voce più degli altri possiedono e mettono in atto e che spesso poi su di essa riflettono). Di questo capitolo traspaiono alcune fondamentali presupposizioni (come ad esempio nel riferimento alla «mancanza che fonda il nostro essere nel mondo»,¹¹ che parrebbe rinviare al pensiero della *differenza* e dell'*altro*), ma come echi di riferimenti teorici che se altrove Ferroni richiama, qui non delimita né esplicita, di modo che meno nitida appare la definizione di quel «limite dell'esperienza» verso cui tende la poesia e la sua critica. Al riguardo va aggiunto, in primo luogo, che tale limite andrebbe considerato non solo nella direzione esterna, realistica e oggettiva, nella quale Ferroni, per formazione e convincimento, è portato a formularla, ma anche in quella interiore e soggettiva, se è vero che si tratta di cogliere l'«immagine del *rapporto del soggetto con l'inafferrabile oggettività del mondo*».¹² Non meno inafferrabile, in quella relazione conoscitiva ed espressiva, è il lato del soggetto, a maggior ragione se lo si esamina in quell'ambito dell'emozione che, ricorda Ferroni, comunemente indica il significato del termine *poesia* in un'accezione più generica di quella che si riferisce all'effettiva pratica artistica dei poeti. Di modo che il capitoletto, smesse le vesti critiche della riflessione, piega in maniera inattesa in direzione di ciò che manca alla riflessione critica e, aggiungiamo, al pensiero razionale e al linguaggio che vi si fonda. Il discorso si dirige così verso l'«*oltre* irraggiungibile»,¹³ al di là del confine costeggiato dai poeti, i quali nel corso della storia hanno tentato varie forme di superamento del linguaggio e del pensiero nel loro limite invalicabile che tale è non nell'esperienza dell'essere ma, appunto, della sua razionale formulazione linguistica, come occorre precisare per distinguere ciò che l'identificazione logocentrica dell'essere impedisce a tanti, Ferroni incluso, di distinguere. Lo studioso, infatti, quando esemplifica la questione con la visione di Dio nel *Paradiso* dantesco, della quale sottolinea l'indicibilità, sembra finir per presupporre un limite nel grado di raggiungimento dell'*oltre* dell'esperienza

¹¹ Ivi, p. 50.

¹² Ivi, p. 51, *cor.n.s.*

¹³ Ivi, p. 52.

estatica (che testimonia proprio il contrario) anziché nel linguaggio delle categorie del pensiero. A causa di tale implicito convincimento, forse, Ferroni non considera le altre significative manifestazioni di quella visione: lo *squadernarsi* della totalità indivisa (la cui comprensione unitaria, sintetica e sincronica, costituisce il centro dell'esperienza divina) e, ancora, il fatto che, pur impossibilitato a dirla, Dante la sente ancora viva e presente, al pari di un sogno al risveglio (il che definisce la memoria al di là di ogni formulazione linguistica e, insieme, molto ci dice della memoria e della *viva presenza* della poesia).

Rinviando però questa discussione sull'*oltre* e sulla sua attingibilità alla seconda parte del nostro scritto, teniamoci per ora a ciò che ne scrive Ferroni quando vi coglie l'affiorare, come in una vibrazione, dell'infinito. Lo studioso ha ben chiara la natura della duplice esperienza della finitudine umana e dell'infinito, e definisce il rapporto con l'*oltre* proprio in questi termini, insistendo tuttavia $\frac{3}{4}$ data la sua formazione critica, novecentesca, antiromantica $\frac{3}{4}$ sul primo aspetto. Nell'esperienza di «qualcosa di *finito*, che è parte della finitudine del nostro esistere, del nostro stare al mondo, ma dietro cui sentiamo vibrare l'*infinito*»,¹⁴ quest'ultimo si affaccia più che come reale presenza in atto, come potenzialità irrealizzabile, mera possibilità che si lega perciò allo scacco e all'impotenza. La finitudine ontologica si lega così, indissolubilmente (e non potrebbe non essere, ponendosi nella suddetta prospettiva), alla fragilità dell'esistenza: poesia, dunque, come leopardiana ginestra oltre che, citando Bonnefoy, «tutto, infinito silenzio annodato su di sé ma che irradia la propria luce»;¹⁵ e che diffonde la propria musica, aggiunge Ferroni, concludendo. Di modo che (anticipiamo anche qui), si potrebbe riassumere la critica di Ferroni e la sua idea di poesia con quel che scriveva Debenedetti riassumendo l'universo di Pirandello a proposito di *Una giornata*: «un diuturno servaggio in un mondo senza musica, sospeso ad una infinita possibilità musicale: all'intatta e appagata musica dell'«uomo solo»».¹⁶

Alla «solitudine della critica» è per l'appunto dedicato il capitolo sesto e conclusivo. Solitudine della desistenza del critico di fronte all'impossibile pieno attingimento dell'*oltre* (compare qui un riferimento alla *différance* del primo Derrida) inteso come dimensione non più metafisica ma esistenziale dell'*altro* (e diciamo pure, allora, se la dimensione diviene sociale, degli altri). La desistenza in questa perenne esperienza di crisi convive perciò con la resistenza, nel corso del tempo, a diversi momenti di crisi, dai mutevoli connotati storici, come quelli odierni, ai tempi del web.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 59. Ferroni cita Y. Bonnefoy, *La parola poetica*, in Id., *L'opera poetica*, tr. it., Milano, Mondadori, 2010, p. 1307.

¹⁶ Si tratta di «*Una giornata*» di Pirandello, nella seconda serie dei *Saggi critici* (nell'edizione Marsilio, 1990, da cui cito, p. 228).

Esistere, ovvero la poesia come musica dell'uomo solo

La solitudine del critico costituisce l'ennesima testimonianza del passo da critico militante, partecipe dell'attuale contesto, che l'autore ha sempre alternato a quello di storico della letteratura in uno stesso cammino che, appunto, lega l'ininterrotto rapporto con la tradizione dei classici, nella memoria, a un indissolubile vincolo col tempo presente nell'interrogazione o nel progetto di un destino futuro. Ferroni ha vissuto e testimoniato questo suo itinerario intellettuale e morale alla luce di passioni in grado di animare e ravvivare una critica esausta ed esangue, che sopravvive a stento prevalentemente in ambito universitario, per lo più confinata in specialismi settoriali, e che alimenta, con una spaventosa e autoreferenziale proliferazione a fini quasi solo concorsuali, più l'accademia che non la reale conoscenza. Il critico invita a resistere nel nome di quest'ultima e del benessere umano e civile (non più identificabile col progresso e tanto meno con le contrabbandate magnifiche sorti e progressive del dominio globalizzato di un web sempre più simile, aggiungiamo, all'orwelliano totalitario *Grande Fratello*). *Resistere* è la parola chiave (presente nel sottotitolo ed evidenziata in copertina) dell'odierno libello; *passione*, invece, lo era stata di alcuni precedenti libri, che aiutano a tracciare il percorso e ad interpretare il senso non solo di questa tappa, ma dell'intero viaggio e del *destino* (per riprendere un'altra parola chiave) dell'autore (e della critica, di cui l'autore è personaggio protagonista): *Passioni del Novecento* e *La passion predominante. Perché la letteratura*.¹⁷ In epigrafe a quest'ultimo Ferroni aveva posto un passo dello *Zibaldone* con la domanda sul perché nell'arte l'imitazione e l'espressione delle emozioni sia preferita a tal punto da far anteporre le opere che le esprimono, anche nel soggetto, ad altre di maggior perfezione che invece non lo fanno; domanda che, evidentemente, riguarda non solo l'arte ma la critica, discorso secondario che l'arte riecheggia e riproduce divenendo talora essa stessa arte. Il libricino era dedicato alle personali letture di Ferroni, che egli esibiva nell'ironico titolo come un dongiovannesco catalogo di conquiste, frutto di una passione sublimata,¹⁸ filtrata al vaglio della ragione per il continuo intervento di una voce critica incessantemente protesa alla storicizzazione, alla categorizzazione, alla mappatura. Con un intervento insistente, sino ad essere talora molesto, quando la voce dello storico e del critico d'oggi finiva per sovrapporsi e sostituirsi, persino nella narrazione autobiografica, alla voce del ricordo del principiante agli esordi della sua attività di lettore non ancora di professione. Voce pressante di un'inscindibile funzione tutoriale espressione, forse, del Super-Io o dell'Ideale dell'Io che si sovrappone a quella originaria dell'entusiasmo, delle emozioni, della pura e liberatoria dilapidazione del *principio di piacere* prima del suo mutamento nell'*accumulazione del principio di realtà* in cui,

¹⁷ Rispettivamente: una raccolta di scritti di critica militante (Roma, Donzelli, 1999) e un volumetto che ripercorre le letture di Ferroni su un piano più personale e autobiografico (Napoli, Liguori, 2009).

¹⁸ La medesima citazione del Leporello dell'aria del *Don Giovanni* di Da Ponte-Mozart aveva già intitolato (da Guanda, nel 1988) un'antologia della letteratura erotica a cura di Guido Almansi e Roberto Barbolini.

peraltro, avviene di scoprire un diverso piacere: la possibilità di quella che Ferroni definiva la «disponibilità combinatoria infantile» esercitata nei giochi, il «piacere di inventare mappe»¹⁹ per i suoi infantili giochi sui ciclistici giri d'Italia. Come Ferroni rintracciava nella memoria del proprio passato il destino del proprio presente, così possiamo vedere in quei suoi antichi giochi gli antenati dei letterari *tour de force* della sua solitaria storia letteraria, frutto di una dongiovannesca *passion dominante* per un catalogo il cui impossibile completamento contribuiva già in partenza a una condizione di angoscia (anche nel rapporto con la morte, proprio come nel mito di Don Giovanni): angoscia perenne potenziata dalla più recente «angoscia della quantità» che il critico manifesta da molti anni e da cui ha preso avvio anche l'odierno *pamphlet*.

Il percorso di Ferroni storico della letteratura resta al di fuori del nostro discorso, che è volto alla sua critica militante, alimentata da una continua tensione etico-politica collegata a una costante preoccupazione pedagogica e a una vocazione polemica. Quest'ultima, coltivata a partire da un'interiore predisposizione all'ardimentoso assalto (quella del bersagliere della rimemorazione infantile della citata *Passion dominante*), è stata potenziata dalle circostanze esterne durante la lunga preparazione di un armamentario critico talora argomentativamente dispiegato e talora sinteticamente contratto nell'acuminata *pointe* stilistica della comicità messa in pratica da Ferroni (oltre che da lui studiata); e in cui certamente consiste uno dei migliori frutti (intellettualmente acuti, densi e ricchi di spirito) della sua attività di scrittura, di scrittore *tout court*.²⁰

Una parte considerevole dell'impegno civile di Ferroni si è manifestata nell'attenzione costante al mondo della scuola (e allo studio e all'insegnamento della letteratura), profusa in interventi, articoli, scritti critici e libri. A tale riguardo occorre in primo luogo ricordare che, con *La scuola sospesa* (da Einaudi, nel 1997), Ferroni fu tra le poche voci critiche di una sinistra che colpevolmente tacque sull'abbrivio berlingueriano alla deriva della scuola dell'autonomia, per stracciarsi poi inutilmente le vesti dall'età berlusconiana in poi. Occorre in secondo luogo sottolineare come tale attenzione di Ferroni promani non da una supponente e baronale carità pelosa, volta esclusivamente alla formazione, tra i docenti, di un *target* di mercato per i propri libri e testi scolastici (come in molti altri casi), ma da una reale e partecipe condivisione delle preoccupazioni degli insegnanti più avvertiti e sensibili e perciò, diremmo, «scorticati» (in quanto direttamente e dolorosamente toccati sul vivo della loro pelle). Lo testimonia il rilievo, non solo quantitativo, della questione scolastica nel *pamphlet* odierno come già nei suoi libri precedenti. *I confini della critica* accoglievano un'intera sezione di scritti dedicati alla scuola che, però, si affacciava sin dalla *Premessa* in cui Ferroni la definiva «uno dei luoghi in cui [la letteratura] è sottoposta a più insistente verifica, difesa e minacciata, esaltata e sbeffeggiata», luogo

¹⁹ *La passion dominante* cit., p. 54.

²⁰ Valga il riferimento, ad esempio, alle *Lettere a Belfagor* di Giammatteo del Brica (Roma, Donzelli, 1994) prim'ancora che alla già citata *Scena intellettuale*.

esemplare, dunque, del suo essere in «stato d'assedio». *La letteratura in pericolo*, appunto, che, dal libro di Todorov, intitolava anche un capitolo della ferroniana *passion*: passione a rischio di cristologiche connotazioni di sacrificio e martirio – un po', vedremo, come per la pirandelliana Ilse in donchisciottesca lotta coi giganti della montagna – nel conflitto tra il nuovo che avanza, disgiunto tanto dalla tradizione umanistica quanto dal progresso illuministico, e la resistenza che vi si oppone nel nome del «necessario sentire la letteratura come una vera e propria laica, laicissima, “religione”» (la quale «si apre sul mondo» e, dunque, «non può limitarsi certo a celebrazioni e riti di lettori solitari»).²¹

Nell'odierna era del dominio del web, con la sua regressione all'infantile e primordiale categoria del gusto (il “mi piace/non mi piace”) e con i vari *influencer* che rispondono nella maniera più diretta alle aspettative e all'organizzazione del mercato editoriale e culturale (come fanno anche i vari informatori editoriali e piazzisti dei mass media, seppur in maniera più implicita), Ferroni intitola alla solitudine il suo ultimo intervento di riflessione sulla critica, a dispetto delle sue stesse precedenti affermazioni di tre lustri fa, contrarie a un esercizio solitario di lettura. Venuto evidentemente meno, nel frattempo, il fondamento del mandato sociale della letteratura e della critica, non basta più la personale disponibilità all'incontro con gli altri, trasformata in superstita autoinvestitura in attesa di un nuovo e futuro mandato. Ma detto questo e sottolineato, così, il più riconoscibile lato storico-sociale dell'arte e della critica d'oggi, occorre altresì dire che l'alternativa tra isolamento e socialità, come tra resistenza e desistenza, oltrepassa questo lato e concerne la loro essenza perenne, perché consiste, come nel già richiamato mito pirandelliano dell'arte dei *Giganti della montagna*, nell'alternativa tra la missione sociale di Ilse e il rifugio della Villa del mago e poeta Cotrone, con la sua corte di emarginati e scolognati: dimissionari custodi e artefici del sogno che nasce dall'*oltre* in cui vivono, fautori forzati di una visione più individuale e anarchica dell'arte. Bontempelli, nel discorso con cui commemorava Pirandello e lo leggeva alla luce del suo *candore*, partiva dalla sua opera ma poi generalizzava, dicendo che «tutta la grande arte, quando non è estasi, è denuncia e requisitoria»; e in un altro, di poco successivo discorso su Leopardi, fece parzialmente coincidere il *candore* con l'io lirico dell'«uomo solo', angelo caduto dal cielo sopra la terra», il cui conflitto con la stirpe di Adamo, condannata al delitto, al dominio, alla storia, costituisce «la tragedia della poesia nel mondo». ²² Nell'arte, come nel mito pirandelliano dell'arte, la requisitoria su quella tragedia (perenne, nei diversi e sempre uguali momenti di crisi storica) procede unita all'esperienza dell'estasi nell'*oltre* da cui quella poesia nasce (come anche nella lettura che Debenedetti diede poi di Pirandello, legandolo al cuore delle esperienze epifaniche del romanzo del Novecento).

A quell'*oltre*, affacciatosi nel quinto capitolo della *Solitudine del critico*, stiamo ora puntando, per concludere; come anche alla denuncia e requisitoria della critica, frutto

²¹ G. Ferroni, *I confini della critica*, Napoli, Guida, 2005, p. 7.

²² M. Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, pp. 814 e 835.

della riflessione del pensiero, che si accompagna all'estasi lirica della poesia: da intendere come due modalità, alternate o compresenti, nel perenne cammino della letteratura nelle sue metamorfiche manifestazioni, varie e diverse eppur sempre identiche.

Va però ancora concluso il discorso sulla *requisitoria* polemica del Ferroni critico militante contro i giganti del web e sulla sua combattiva volontà di resistere per garantire la sopravvivenza della letteratura e l'ascolto della voce della «sua forza di conoscenza “critica” del mondo», della «ricerca inesauribile per quanto sconfitta di verità, di ragione, di giustizia».²³ Ma voce anche della sua bellezza (come Ferroni di certo non dimentica),²⁴ la cui poetica rivelazione, nella fusione estatica, pone una questione dalla natura ben più problematica di quella posta dalla contraddizione che può insorgere e sempre insorge nei confronti del potere, mediante l'esercizio della critica da parte di chierici che il potere, per quanto multiforme, vuole sempre in qualità di fedeli cortigiani o alleati organici. Di quest'ultima questione Ferroni apertamente dibatte, ma della precedente meno e non come avrebbe dovuto se avesse considerato (ma chissà che non lo faccia in futuro) quanto essa, nel suo *pamphlet*, sia foriera di nuove elaborazioni critiche. Entrambe le questioni compaiono quando Ferroni illustra la virtù di resistenza (in un passo qui già citato) con parole che si distinguono, tracciando una diversa prospettiva, dai facili slogan del *politically correct*: «una critica che ostinatamente resiste, che continua a chiedere alla letteratura qualcosa di essenziale, le tracce di un destino, la comprensione del mondo attraverso il linguaggio».

Prima di addentrarci nella problematica natura della dimensione del discorso richiamata dall'uso del termine *destino*, che devia dal lessico e dalle prospettive attuali del mondo democratico e di sinistra, riformista o antagonista, seguiamo ancora il binario della critica che a quel mondo sembra scorrere parallelo: il ruolo dell'intellettuale da Kant e dall'Illuminismo allo storicismo dei *maggior sui* (da De Sanctis a Gramsci e Binni) su cui Ferroni si è formato e che ha variamente proseguito. Consapevole della specificità e dell'importanza risolutiva della forma letteraria, Ferroni resta distante da antichi o nuovi didascalismi e didatticismi moralistici e politici; pur disponibile a travalicare i confini letterari e a percorrere, conoscere e annettere altri territori, egli cerca percorsi non occasionali e superficiali, ma volti alla ricerca dei fondamenti della realtà delle cose e delle istituzioni storiche e del linguaggio e delle altre forme di conoscenza implicate nella letteratura e nella critica (anche se qualcosa sembra bloccare a un certo livello di profondità questa sua discesa ai fondamenti). La sua perorazione democratica non resta perciò nel generico indistinto dell'imperversante *vulgata politically correct* (verso cui egli è critico e

²³ G. Ferroni, *I confini della critica* cit., p. 7 (all'inizio della già richiamata premessa).

²⁴ Valgano, a mo' di esempio, i due richiami a Dante — dopo aver scritto che «la poesia dice l'essenziale, cerca la bellezza, lasciando trasparire il limite del proprio dire [...]. E fa sentire questa contraddizione quanto più [...] si vuole come ascesa verso una verità divina, esaltazione di smisurato eroismo, disegno di splendente bellezza» (*La solitudine* cit., p. 54) — e a Leopardi che «indicava e indica la resistenza del valore e della bellezza nel disfarsi della vita e del mondo» (*La passion* cit., p. 44).

talora irridente), ma cerca – e ancor più dovrebbe trovare – i propri fondamenti, *iuxta propria principia*, sostanziosamente, sulla scia di Todorov o di altri, della pluralità dei punti di vista e delle voci della scrittura (e delle sue interpretazioni), delle letture in chiave di dialogismo e polifonia (con Bachtin) o, magari, di una filologia fatta di ascolto, rispetto, tatto (con lo Steiner cui Ferroni talora, più o meno implicitamente, si rifà).

La strada tracciata è questa e forse proprio in questa prospettiva il critico continua a richiamare l'esigenza di un'ecologia mentale e letteraria che si riaffaccia nei suoi libri in maniera non ancora pienamente definita, fuorché per una delle questioni alle quali essa risponde con un intento che appare evidente ma posto, finora, fuori dei confini della letteratura: nel campo del mercato editoriale; la resistenza è, infatti, anche al mercato capitalistico globalizzato fondato sulla scelta irresponsabile e distruttiva (al limite, prossimo, dell'apocalisse ambientale) di una società dei consumi e dei rifiuti, dell'usa e getta, che tale è anche nel campo culturale delle *scritture a perdere*.²⁵

A voler delineare un più complesso discorso non ancora del tutto svolto da Ferroni, e dunque al tempo stesso semplificandolo e integrandolo, si tratta di ricapitalizzare, anche nella critica e nella letteratura, i valori reali, di ridare copertura d'oro a una moneta inflazionata dalle speculazioni del mercato. Va ricostruito il gusto, persino nel mangiare e dunque, a maggior ragione, nei prodotti di una cultura nel cui nome occorre che i critici letterari resistano, come Ferroni li invita a fare. «Triste mestiere del critico che scrive per sé, per servire la propria verità, come tutti gli altri scrittori di questo mondo e si vede scambiato per un servizio pubblico; peggio ancora per un servizio privato ad uso della vanità di chi crea o del tornaconto di chi stampa», scriveva, già nel 1945, Giacomo Debenedetti.²⁶ Mestiere divenuto ancor più triste e solitario, dunque, nel panorama odierno, come testimonia anche Ferroni, seppur proprio per questo più utile e necessario e, in definitiva, nella direzione proprio «d'un servizio sicuramente ecologico, che, funzionando al meglio, mantiene il sistema in una condizione di salute», poiché «il critico, mentre onora la sua personalissima verità di scrittore –anzi: proprio in virtù di questo atto –finisce per esercitare, volente o nolente, anche un servizio pubblico». Così ha di recente scritto Massimo Onofri a proposito di Debenedetti²⁷ e proprio collegando il discorso a Ferroni e a sminuirne l'angoscia da quantità, giustamente sottolineando il lavoro collettivo della critica e presupponendo quindi la persistenza di una comunità, per quanto ristretta, d'isolati critici giudicanti. Questo punto va qui tralasciato, per quanto rilevante sul piano pratico sia per chi è del mestiere sia per i lettori desiderosi di un vecchio o nuovo canone, di un'antica certificazione di qualità o, magari, di nuovi test di garanzia dei prodotti.²⁸ Il punto cui invece ci atterremo qui è quello che lega l'ecologia del pianeta

²⁵ Cfr. G. Ferroni, *Scritture a perdere. La letteratura negli anni zero*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

²⁶ Nella Prefazione alla seconda serie dei *Saggi critici* (ed. cit., p. 3).

²⁷ M. Onofri, *Irrupit Novecento. Qualcosa su Giacomo Debenedetti*. Si tratta di uno dei testi introduttivi a una nuova edizione del *Romanzo del Novecento* (Milano, La nave di Teseo, 2019).

²⁸ Una sorta di *altroconsumo* editoriale, come ho proposto semischerzosamente nel 2011 in *Lo stivale di Garibaldi e le ferite d'Italia* (una delle mie *pallottoline* sulla rivista «Pirandelliana»). Più seriamente, invece, voglio qui ricordare la

e dell'umanità ai valori, inclusi quelli culturali (che dunque non sono solo *beni*), assediati dalla spazzatura; punto in cui si potrebbe coniugare una profetica pagina delle *Città invisibili* di Calvino, sul pattume di Leonia, a qualche non meno premonitrice pagina del *Cavaliere e la morte* di Sciascia. Punto inscindibile dalla critica e da quella, in particolare, appunto in quanto profetica, di Debenedetti, «il primo critico letterario italiano di questo secolo, il solo forse che al servizio del genere critico abbia piegato le qualità di un vero scrittore», a detta di Gianfranco Contini.²⁹

Onofri, svolgendo le considerazioni succitate (e indicando in Debenedetti e Contini due modelli alternativi, due posizioni opposte e irriducibili), s'interessa a Debenedetti in quanto critico-scrittore. Come fa anche a Ferroni, il cui *pamphlet* si conclude appunto col richiamo al «nesso contraddittorio illuminato da Giacomo Debenedetti nelle memorabili pagine del 1927 su *Critica e autobiografia*: “autobiografia dell'ombra”»;³⁰ dopo che in una pagina precedente Ferroni ne aveva scritto, con un qualche percepibile rispecchiamento: «non aveva mai voluto essere un teorico, ma un critico militante, che comunque dialogava con tutto l'orizzonte epistemologico contemporaneo».³¹ Orbene, Debenedetti – che se non proprio un modello, costituisce comunque per Ferroni un importante punto di riferimento – ha insegnato come, al di là dei modelli e della volontà di imitarli e di essere scrittore, si diventa veri e grandi scrittori con il «brusco salto nel genio»³² che si realizza quando alla mera volontà subentra la necessità di confrontarsi con il proprio *daimon*, al quale occorre dar voce. Sta qui, forse, in un non del tutto chiarito dialogo con l'*altro* (da intendere non solo nel senso di *altri*, ma di *ombra* del più profondo Sé), il limite che trattiene Ferroni al

battaglia, allora per lo più isolata, di Carlo Muscetta per un giudizio di valore, a cui intitolò un saggio e il volume che, con altri, lo raccolse: *Il giudizio di valore. Pagine critiche di storicismo integrale*, Roma, Bonacci, 1992. Il saggio si apriva nel nome della difesa della «profondità di un rapporto col reale» (che in Muscetta era divenuto ben altra cosa rispetto a quella già ereticamente rivendicata negli anni Cinquanta); e si chiudeva nel nome di un'ecologia contro «gli inquinanti ludici della produzione artistica» (ivi, pp. 7 e 11) e tutta l'*Italia ludens* di allora (e, ancora di oggi). Una battaglia da proseguire, senza più le mire egemoniche in campo ideologico-politico che negli anni ormai lontani del dopoguerra potevano compromettere la credibilità del giudizio del critico chiamato (per dirla con la locuzione della polemica tra Vittorini e Togliatti) a suonare il piffero della rivoluzione. Era questo il «servizio pubblico» che Debenedetti non voleva svolgere e a cui era recalcitrante, più di quanto sia parso sinora, anche Muscetta, la cui più vera e profonda militanza era al servizio della poesia (per le contraddizioni di questo percorso del Gatto Lupesco attraverso i suoi scritti critici, poetici e d'invenzione, cfr. il mio *L'aspra verità di Muscetta. Militanza e critica tra coraggio e dissimulazione*, Roma, Edicampus, 2015, specialmente nell'introduzione in gran parte dedicata al rapporto tra critica e poesia).

²⁹ G. Contini, *Una parola per Giacomo Debenedetti*, in *Giacomo Debenedetti 1901-1967*, a cura di Cesare Garboli, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 102 (l'articolo di Contini, lì ripubblicato con altri contributi, era apparso su «L'Approdo letterario» del luglio-settembre 1967).

³⁰ *La solitudine* cit., p. 66.

³¹ Ivi, p. 22.

³² Debenedetti lo scriveva a proposito di Verga e della sua cosiddetta conversione al Verismo, nella pagina iniziale dei *Presagi del Verga* (poi inclusi nella terza serie dei *Saggi critici*). Lo scriveva nel 1953, ma lo aveva vissuto, nella sua scrittura, dopo l'esperienza che aveva letterariamente espresso in *16 ottobre 1943* e che aveva richiamato nel 1947 in *Personaggi e destino*. Mi sia consentito, al riguardo, come più in generale e relativamente ai rapporti tra Debenedetti e Sciascia (che, tra l'altro, ripubblicò *16 ottobre 1943* e scrisse la nota di copertina al Debenedetti di *Verga e il naturalismo*), rinviare al mio *Sciascia e Debenedetti: l'angoscia, la speranza, la memoria (con lettere inedite ed altri testi in appendice)*, parte quarta di *Sciascia: memoria e destino. La musica dell'uomo solo tra Debenedetti, Calvino e Pasolini*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011, pp. 129-240.

di qua dell'*oltre* rivelatosi nel quinto capitolo sulla poesia: blocco che appare come quello di una resistenza in senso psicoanalitico, ma forse è ostacolo di linguaggio critico e di correlate categorie di pensiero (ed è ovviamente ciò che a noi più interessa). Limite, dunque, prim'ancora di visione e di conoscenza, il cui superamento egli sembra voler demandare alla filosofia (all'estetica e all'ermeneutica *in primis*).

Differenze a parte, è innegabile in Ferroni l'influsso di Debenedetti, con cui egli si era confrontato in un saggio del 2001 intitolato *Critica come escatologia?* (pagine significative per l'interpretazione di entrambi).³³ L'odierno frequente ricorso, già notato, al termine *destino* rimanda alle indimenticabili e luminose pagine di *Personaggi e destino*, il discorso che Debenedetti lesse alla *Settimana dello scrittore*, due anni dopo la fine del conflitto mondiale. La guerra aveva costituito, per lui come per moltissimi suoi contemporanei, la discesa agli inferi del male che aveva determinato perciò, il suo personale confronto col diavolo e l'interrogazione del destino (il proprio personale e quello collettivo), demandata all'interpretazione delle risposte di una letteratura che veniva caricata di quel tanto delicato e gravoso compito e di quello, altresì fondamentale, di ricostituire, sul piano estetico, le sole illusioni possibili dopo il crollo di tutte le fedi, religiose e ideologiche, sotto il peso insostenibile della realtà presente. Illusioni estetiche, necessarie alla vita dell'uomo come le altre, ma uniche possibili e accettabili alla luce della realtà e di una ragione critica solo per esse ormai disponibile (in Debenedetti, ma non nella parte predominante della critica coeva, sta qui il punto) a una propria, solo momentanea, autosospensione. Illusioni, dunque, di un'unica incrollabile e superstite fede legata alla luce della grazia della funzione conoscitiva, per non dire più oracolare, dell'arte e alla sua conseguente speranza di salvezza; una salvezza collettiva, considerando quanto Debenedetti scriveva a proposito dell'alternativa tra un nuovo ordine o il caos, quando contrapponeva la visione del cielo a cupola di una narrazione epica, sul cui sfondo i destini dei personaggi erano in grado di prendere disegno, a quella di un cielo svasato, in cui quei destini si perdevano o ricadevano addosso, come stelle filanti, in un groviglio insensato. Debenedetti tornava a trattare del cielo svasato della narrazione esistenziale quando la poneva al centro del successivo saggio sull'*Avventura dell'uomo d'Occidente*, incentrato sulla *pièce* di Camus *Le malentendu*. Egli tornava altresì a scrivere di destino, tragico o meno (a seconda che si soccomba al conflitto col diavolo o si accetti la volontà di Dio), nel *Confronto col diavolo*, quando esaminava il *Doktor Faustus* di Mann e, citando Jung, andava a dire del confronto col *daimon*, del pieno possesso della propria anima, del recupero della propria totalità e del miracolo di una scrittura, quella proustiana della *Recherche*, in cui si trasfonde, rivelandosi, anche l'anima delle cose. E diceva di molto altro che era allora al centro dei suoi saggi: il destino e la possibilità di salvarsi con la letteratura; il rapporto dell'arte eterna con la vita e quello della critica con la biografia (ma

³³ In *Giacomo Debenedetti e il secolo della critica*, «Nuovi Argomenti», V serie, 15, luglio-settembre 2001, pp. 12-25. Pagine poi raccolte nel già citato *I confini della critica*.

bisognerebbe dire, più precisamente, interpretando: con il centro della sua rappresentazione psichica, col punto vivo della creatura inerme, prigioniera del personaggio pubblico, che ne racchiude il vero destino); l'«inibizione cosciente» e la «paralisi» dell'arte moderna che «mette il bavaglio all'entusiasmo creativo»; «l'amore [che] promette di farci scoprire il segreto d'anima».³⁴

Di quegli straordinari saggi debenedettiani, Ferroni (nel suo ricordato *Critica come escatologia?*) cita non pochi dei tanti memorabili passi, come quello sul poeta morto che somiglia finalmente a se stesso (citazione implicita di un celebre verso di Mallarmé a Ferroni caro) che si lega a un discorso sulla morte e sulla fine, sulla letteratura postuma, che il critico romano svolge da molti anni (da *Dopo la fine*, che ebbe per incunabolo l'introduzione a un'edizione del *Fu Mattia Pascal*);³⁵ o come quello della scrittura critica che, come fa la buona musica d'opera quando imbocca la melodia cantabile, scrive Debenedetti, deve pervenire, con «le sue idee [che] diventano visibili e profilate come personaggi», a un discorso dagli accenti semplici e «mosso da vero entusiasmo».³⁶ Affermazione, quest'ultima, che di certo significa anche rifiuto di una critica oscura e complicatrice, come Ferroni recepisce, utilizzando il passo in funzione della sua ricorrente polemica contro l'eccesso teorico, contro il *discorso secondario* rispetto alla priorità delle *vere presenze* della letteratura (per dirla con Steiner). Ma non si tratta *solo* di complicazione teorica, magari di matrice accademica, la cui assenza, infatti, non garantisce di per sé la presenza dell'entusiasmo che muove sia l'arte sia la critica quando è arte (come in Debenedetti). L'entusiasmo promana da qualcosa che è profondamente legato alla storia e all'etimologia del termine *entusiasmo*: l'estasi di un'ispirazione divina dal potere vaticinante. Di questo qualcosa che è inerente al rapporto con l'*oltre* e che è stato variamente definito, è sì impossibile dar pienamente conto (ammesso poi che lo si percepisca), ma tanto più lo è finché si resta laicamente zoppi. Ferroni tale resta, ancora, così come Sciascia diceva di restare dopo *Todo modo*³⁷ (il suo, anche

³⁴ G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* (la I ed. è del 1959 dal Saggiatore, ma cito dall'ed. con intr. di Mario Lavagetto, Venezia, Marsilio, 1994, pp. 141 e 148).

³⁵ Da Bompiani, nel 1994. Ferroni si era già occupato di Pirandello sin dal 1977, quando aveva realizzato la voce a lui relativa per *I classici italiani nella storia della critica* diretti da Binni e quando aveva curato l'edizione italiana di *Pirandello e il suo doppio* di Jean-Michel Gardair. Era poi tornato a scriverne in *Dal testo alla messinscena*, la cui conclusiva lettura dei *Giganti* è pertinente al discorso sulla critica che abbiamo qui seguito e che per certi aspetti pare anticipare. Ferroni vede in Cotrone un «vero mago dell'interpretazione», un «sacerdote dell'arte», e nella morte di Ilse la «distanza incolmabile tra origine dell'opera e sua comunicazione, tra lo spazio poetico e lo spazio pubblico del teatro», poiché per Pirandello (anche a non considerare l'aspetto sociale e politico della questione) l'opera «non poteva realizzarsi nel flusso aleatorio ed accidentato della comunicazione» (in *Pirandello e il teatro del suo tempo*, a cura di Stefano Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro nazionale di studi pirandelliani, 1983, alle pp. 137 e 139-140).

³⁶ G. Debenedetti, *Saggi critici. Terza serie* ed. cit., p. 132. Siamo in *Confronto col diavolo* e, ai fini delle tesi che qui sosteniamo, non sarà forse inutile aggiungere che al di là del passo citato da Ferroni (cfr. *I confini* cit., p. 108), Debenedetti scriveva che quella melodia era possibile imbroggiarla nella misura in cui, beninteso, «al critico è dato di cantare sul tagliente crinale tra lirismo e lucidità».

³⁷ Esplicitando il significato della citazione delle *Caves du Vatican* di Gide, da lui posta a conclusione del proprio romanzo, Sciascia affermava: «nonostante don Gaetano, nonostante quel che di me gli ho messo dentro, sono ancora, sempre, laicamente zoppo» (*L'abitudine di morire*, a cura di Francesco Madera, in «Epoca», 8 febbraio 1975). Le migliori pagine dedicate a quel fondamentale snodo della scrittura sciasciana restano probabilmente ancora quelle ad esse dedicate da M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

debenedettiano, *confronto col diavolo* e col *malentendu* pirandelliano).³⁸ Come Sciascia diceva di essere restato ma come, viceversa, non restò, dando proprio allora corpo al suo più profondo colloquio con l'ombra, con l'*oltre* fuori e dentro l'uomo, che porta gli scrittori, magari già grandi, a un brusco salto nel genio. Con tutte le implicazioni metafisiche, per quanto non confessionalmente intese, che ciò comporta.³⁹ Ferroni a quell'*oltre* non ha guardato, del debenedettiano confronto col diavolo egli non ha considerato quel rapporto con l'ombra che pure ne è l'aspetto essenziale; o lo ha considerato in una vaga direzione biografica che trascura la piena accezione del termine in chiave psicoanalitica (e propriamente junghiana). Come in un ritorno del rimosso, l'ombra, peraltro, si è riaffacciata in quest'ultimo *pamphlet* e soprattutto nel capitolo quinto, dedicato alla poesia. Come il fuoco bianco celato sotto la scorza dell'armamentario professionale che corazza lo studioso romano non meno di quanto corazzasse il ben più indifeso Giacomino: la «poesia, voce di ciò che non abbiamo» (nel titolo del capitolo). Che non ci appartiene in quanto trascende noi uomini? Che non è posseduta da noi critici? Che, però, è cercata. E che, in quanto tale, è già stata trovata, come il Dio di Pascal?

Nato nel 1943, Ferroni ha un oroscopo proficuamente formulabile sullo sfondo di una costellazione individuata da Debenedetti quando, nella già citata *Avventura dell'uomo d'Occidente*, leggeva il *Malentendu* di Camus in quanto generato «da una lotta dell'angoscia con la speranza: che fu appunto lo stato d'animo del terribile anno '43»;⁴⁰ e quando aggiungeva che lo scrittore francese non abdicava alla ragione per tuffarsi in vari aldilà ma, tenendosi saldo all'unica disperante certezza di una vita vissuta sotto il cielo soffocato dell'assurdo, cercava di uscirne con ostinazione, dignità e coraggio (opposto alla “Grande Paura” dell'iniziazione di quegli anni di guerra e di totalitarismo), mediante una morale provvisoria basata sulle regole della rivolta, della libertà, della passione. Orosco, anche, del destino di un'arte e di una critica letteraria coincidenti con la stessa origine kantiana e illuministica del concetto di critica e cioè con un intendimento razionale, antidogmatico e anticonformistico, laico, indipendente e con nessun altro vincolo che in se stessa e nel progresso della conoscenza; e dunque, per lo più, di minoritaria opposizione. Teoria e prassi di tanta critica militante del secondo Novecento, incluso Giulio Ferroni che, infatti, spiega in gran parte così il termine *critica* e lega alla responsabilità dell'uomo di lettere il destino di ognuno e di tutti («Responsabilità e destino» era il titolo del capitolo finale di *Scritture a perdere*). A quest'approdo novecentesco del destino, a questa provvisoria verità (che qualcuno, fraintendendo razionalità e laicismo, vorrebbe considerare definitiva come invece non può dirsi, nella non-conclusione del pensiero e della conoscenza), conducono la ragione critica e il suo *malentendu* (traducibile nel

³⁸ Cfr. la parte II («Gli anni Settanta. Il malinteso e la svolta») di P. Milone, *L'udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*, Manziana, Vecchiarelli, 2002.

³⁹ In una *laica teologia dell'arte*, come l'ho definita rifacendomi alla definizione di teologo ateo che Sciascia diede di Jorge Luis Borges, scrivendo che egli aveva fatto confluire la teologia nell'estetica. Cfr. il mio *Sciascia: memoria e destino* cit., pp. 13-48.

⁴⁰ G. Debenedetti, *L'avventura dell'uomo d'Occidente*, in *Saggi critici. Terza serie* cit., p. 98.

duplice significato di *male inteso*, cognizione del dolore e del male dell'esistenza e della storia, e di *malinteso*, fraintendimento), sia nel Camus del saggio debenedettiano sia in Ferroni e in tutti i razionalisti scettici che vedono in Montaigne il loro progenitore e l'antesignano del pluralismo delle odierne democrazie liberali. Ma la cultura e la vocazione ermeneutica di Giacomo Debenedetti affondavano le loro radici nel monoteismo della religione ebraica della Bibbia e della *Torah*, oltre che nel dandystico libertinismo da qualcuno sottolineato, e quando egli scriveva dell'avventura dell'uomo d'occidente come dell'«ultima tragica prova dell'individuo in cerca di Dio», con ciò intendeva il distacco dalle forme antiche della trascendenza fuori delle quali, però, l'uomo avrebbe finito per «ritrovarlo».⁴¹ Debenedetti collegava il dibattito sulla critica di quegli anni postcrociani all'inevaso invito di De Sanctis agli italiani all'esplorazione, non ancora iniziata, del proprio petto e a una serie di riferimenti all'inconscio freudiano, che egli faceva coincidere in qualche misura con il cielo della trascendenza divenuto nostra umana interiorità.⁴² Insomma: la ragione critica afferma la morte di Dio ma finisce poi per scorgerne altrove una diversa presenza nella sopravvivenza dei suoi medesimi caratteri e delle sue stesse manifestazioni. E così per la morte dell'arte, della poesia, della letteratura: non è proprio interrogandosi sulla loro fine o sulla loro crisi (*d'après* il web o Auschwitz o la Grande guerra o, retrocedendo ancora, al Romanticismo e all'estetica di Hegel) che esse continuamente studiano e ridefiniscono se stesse? La religione delle lettere di Ferroni (laica, anzi laicissima, come egli tiene a rimarcare) abbonda della dimensione etica della responsabilità (nella tradizione storicistica di un impegno etico-politico che va dal Risorgimento e da De Sanctis a Gramsci e all'*engagement* sartriano e sessantottino) ma difetta di quella metafisica (non trascendente, diciamo, per quanto se ne può dire) che in Debenedetti, a lui pur tanto presente, era invece fondamentale. La propulsione della scrittura debenedettiana traeva energia dalla duplice spinta del pedale fisico e di quello metafisico (oltre che dal turbocompressore dello spirito del '43, se ci è consentito ibridare i diversi ambiti, ciclistico e automobilistico, della metafora). Critica e poesia, fiato e fiuto. Come per tutti i critici scrittori. Diverso è il caso di Ferroni, a cui, nel proporre il confronto ora accennato, non si chiede certo di diventare un critico scrittore; e tuttavia, *mutatis mutandis* e restando alla discussione delle categorie critiche usate, la questione sembrerebbe consistere nel fatto che egli non abbia affrontato quel confronto col diavolo (che per Debenedetti era anche lotta con l'angelo), quel dialogo con l'*oltre*, con l'ombra, che pure parrebbe preannunciato dal capitolo sulla poesia del libro odierno. Certo è che il critico che se ne va sicuro e non cura la propria ombra (parafrasando Montale) non è solo il critico in preda al furore di tecnicismi formali in chiave scientifica o in sede accademica

⁴¹ Ivi, p. 105.

⁴² Debenedetti lo faceva nell'ottica freudiana di una «centrale dei divieti», di una repressione. Converterà farlo invece, oggi, una volta superate sia le repressioni sia la concezione della psicoanalisi in quell'ottica esclusiva, nella prospettiva di una concezione strutturale dell'inconscio (quella di Matte Blanco, come vedremo in conclusione).

(come Ferroni scriveva nel 2003 in *Per un eclettismo diffidente*),⁴³ ma, per l'appunto, anche quello che, preda di una cieca *suffisance* (di malintesa laica razionalità) non coglie quegli aspetti della poesia (e dell'anima umana o psiche) che, viceversa, sempre più si sono affacciati nella critica di Ferroni assieme ai termini di *entusiasmo*, *ombra*, *oltre* e (ripetutamente, nel capitolo sulla poesia) *infinito*.

Di modo che, pur senza voler togliere alcunché al già di per sé apprezzabile ritratto di Ferroni in quanto critico razionale e scettico sulla linea di Montaigne, gli si potrebbe far dire, con Pascal: *Non mi cercheresti se non mi avessi già trovato*. Ma glielo faremmo dire dalla voce della poesia, nel corso del suo attuale confronto con essa, piuttosto che da quella di Dio cui Pascal la riferiva, come anche Leonardo Sciascia e Ignacio Matte Blanco, quando citavano la frase, pensando, rispettivamente, alla propria laica teologia dell'arte *à la* Borges (oltre che religione delle lettere non molto dissimile da quella di Ferroni)⁴⁴ e al Dio dell'inconscio, diciamo così, per semplificare le riflessioni dello psicoanalista cileno sull'inconscio come insiemi infiniti e sulla bilogica e bimodalità della mente dell'uomo.⁴⁵

Matte Blanco, che ha trasformato la psicoanalisi in epistemologia, considera possibile la compresenza, sia pur paradossale (alla luce della logica aristotelica), di verità antinomiche nelle manifestazioni del pensiero e delle emozioni dell'uomo.

Massimamente nell'arte, come molti hanno sempre saputo e spesso teorizzato, e conseguentemente anche nella critica come laica religione di chi, pur vivendo senza Dio (meglio: senza il Dio delle religioni rivelate e costituite nel potere delle gerarchie del loro clero), vive l'esperienza della totalità anche nella letteratura (che pure ospita, magari, l'opposto da essa). E la vive già nella sua stessa forma: nella poesia, supremamente, e più modestamente magari anche nel *witz* studiato da Freud e, di nuovo, da Francesco Orlando, che da lì si mosse verso i suoi più interessanti sviluppi teorici (legati a Matte Blanco oltre che a Freud). Ferroni (come del resto la stragrande

⁴³ In *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, I, *Lecture e riflessioni critiche*, Manziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 169-178; poi in *I confini della critica* cit.

⁴⁴ Nella già citata «ricerca inesauribile per quanto sconfitta di verità, di ragione, di giustizia» di Ferroni, come non ritrovare l'eco di quella ricerca di Sciascia che variamente tutta la critica sottolinea in lui? Quella ricerca che splendidamente Sciascia collegava alla storia della letteratura italiana quando, nel suo *Cruciverba* dedicato a Borgese, scriveva dell'«esile striscia di territorio intellettuale e morale in cui – come sulla luna il senno di Astolfo e di tutti gli uomini che l'hanno perduto – sta il senno e il senso della storia d'Italia. Di una storia non realizzata, tralignata, impedita; ma che pure esiste, se negli italiani migliori sempre trova testimonianza e altissima l'ha trovata in Dante e in Manzoni. In quella terra quasi di nessuno si ritrova tutto ciò che nella pratica italiana, nel farsi della storia italiana, è stato ridotto a puro nominalismo, a vana retorica, a fittizia conflittualità, da un machiavellismo endemico e a momenti epidemico: vi si ritrova il cristianesimo nella sua essenzialità, il cattolicesimo nelle sue vene più limpide anche se tenui, il diritto più certo, l'aspirazione alla giustizia più fervida, gli ideali del Risorgimento più veri». Converterà sottolineare come anche Massimo Onofri, il critico che più ha insistito su questo aspetto, anche in forza del peso da lui attribuito alla figura di Borgese, abbia più volte ricordato (da ultimo nella citata introduzione a Debenedetti) la dimensione non solo storico-civile ma metafisica della critica di Borgese che, in *Poetica dell'Unità* (1934), scrisse dell'arte come «sistema di tangenti sulla curva dell'essere».

⁴⁵ Non è qui il luogo per entrare in dettaglio nella bibliografia di Ignacio Matte Blanco (oltre al richiamato *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981, parimenti fondamentale il successivo *Pensare, sentire, essere*, tr. it., Ivi, 1995). Va però almeno citato, in riferimento al Dio dell'inconscio, uno dei suoi saggi più ispirati e utili in chiave di psicocritica: *Creatività e ortodossia* (in «Rivista di psicoanalisi», 21, 1975, pp. 223-289).

maggioranza, per non dire la quasi totalità, della critica) ne tiene troppo poco conto, pur se non lesina al francesista la testimonianza della propria ammirazione, rivolta non solamente alla sua capacità di pensiero teoretico (con la quasi ossessiva tendenza a distinguere, definire, classificare e mappare, comune a storici e critici oltre che a filosofi e scienziati) ma alla capacità di sentire, e dunque di affrontare e interpretare l'opera letteraria. Ammirazione per l'*esprit de géométrie* congiunto all'*esprit de finesse*, si potrebbe aggiungere, evidenziando come la stessa percezione dell'opera letteraria – in tutta la sua complessità multidimensionale (sua caratteristica specifica e fondante)⁴⁶ che va ricostruita, dispiegata e tradotta⁴⁷ – richieda inevitabilmente la cornice interpretativa di un discorso secondario per forza di cose più esteso. Senza di essa, pertanto, la *vera presenza* dell'opera o non appare, restando invisibile e muta, o si confonde con altre meno essenziali presenze o, ancora, se ne distingue ma apparendo desueta, inconsueta, quando non persino incongrua, in maniera perturbante o, viceversa, ridicola (come c'è fondata ragione di temere che sia per lo più diventata, e non da oggi). La psicoanalisi ci ha abituato ad attribuire al sogno un significato, e anzi più d'uno, per la sua *sovradeterminazione*, della quale partecipa la letteratura che perciò, per quanto più volontaria e cosciente, necessita d'interpretazione (e non solo nella direzione dell'inconscio, chiaramente). *La solitudine del critico* (in corsivo, in riferimento al libro, ma da leggere anche in tondo, in riferimento alla realtà che esso descrive) ha ragione di esistere solo nella sua requisitoria pamphlettistica, nella sua *pars destruens*, come correttivo polemico del potere della comunicazione, della superfetazione editoriale e accademica delle *scritture a perdere*; o nell'estasi di un individuale, solitario, anarchico e mistico, atto di lettura. Ma la *pars construens* (che pare annunciare lo sviluppo, in Ferroni, di una nuova e diversa prospettiva) non potrà non condurre nuovamente, nell'ambizione di totalità, a un confronto teorico col diavolo loico (oltre che con quello dell'inconscio pulsionale), dentro o fuori di quel che resta degli amori delle teorie *d'antan*.

Le soleil ni la mort ne se peuvent regarder fixement, diceva La Rochefoucauld e Francesco Orlando lo citava, inglobando quell'aforisma in un passo che lo interpretava alla luce della contraddizione (parimenti impossibile da fissare in uno stesso sguardo) e del superamento momentaneo di quell'impossibilità; un passo che andrebbe citato per esteso e che, pur essendo un discorso secondario, costituisce, nella sua essenzialità e nella necessità della sua testuale formulazione, una *vera presenza* non meno del testo di La Rochefoucauld. Era l'*explicit* del saggio introduttivo a *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, traduzione italiana del libro di Freud sul *witz*, nel 1975. Partendo dalla contraddizione, superabile sulla base della dialettica (da Hegel a Marx e oltre), Orlando arrivò alla ben più radicale,

⁴⁶ La caratteristica di un iperspazio percepito come infinito proprio perché superiore alla porta stretta del pensiero della nostra quotidiana comunicazione linguistica (per esprimere sommariamente una delle prospettive con cui Matte Blanco ha affrontato i due modi di essere dell'uomo).

⁴⁷ Sulla traduzione, in rapporto al linguaggio, alla funzione simbolica e alla creatività in una prospettiva matteblanchiana, cfr. il mio *Prima e dopo Babele. Traduzione e bi-logica*, in *Transcodificazioni. Scambi, interazioni, prestiti e traduzioni della letteratura e delle (altre) arti*, a cura di Rino Caputo e Pamela Parenti, Roma, Euroma, 2000, pp. 111-140.

impossibile e indicibile, compresenza antinomica, fuori della logica aristotelica basata sul principio di non contraddizione. La visione impossibile di ciò che altrimenti è luce accecante o buio e nulla, egli la concepì intravedendola dapprima nella *Verneinung* freudiana per poi trovarla nella compresenza bilogica e bimodale di Matte Blanco; in un campo teorico che va ben oltre la psicoanalisi e che implica l'epistemologia alla quale mirava anche Debenedetti. Orlando notava che il più modesto motto di spirito, al pari della grande letteratura, vince quell'impossibilità e regala piacere (un piacere evoluto ma legato, per psicogenesi e per storia, a stadi originari della nostra mente come della nostra civiltà). Chi, come Ferroni, è partito anche dallo studio del comico e delle sue teorie novecentesche, ben lo sa anche quando, praticandolo a fini polemici, ne abbia sviluppato le sole declinazioni monologiche, univocamente ironiche e satiriche, nella tradizione prevalentemente critica e antilirica.

Abbiamo già citato i due discorsi bontempelliani su Pirandello e Leopardi per dire della requisitoria polemica insita nella critica militante di Ferroni. Nel secondo discorso Bontempelli esplicitava un altro tratto del «candore» poetico trattato nel primo, scrivendo che esso «è una forza elementare, [che] va facilmente al fondo delle cose, raggiunge i rudimenti immutevoli» del «mondo misterico dell'antevita».⁴⁸ A seguire gli sviluppi critici che Debenedetti e Savinio diedero a questi elementi di quel discorso,⁴⁹ si arriverebbe a una conclusione (per Leopardi e, con minore concorso di consensi, per Pirandello), che è anche la nostra a proposito di quel che stiamo qui dicendo: voce della critica e della poesia possono convivere nel medesimo spazio testuale, a teatro, nel romanzo, in poesia e nella stessa critica, al di là del riduttivo *malentendu* novecentesco che vorrebbe che la critica si sbarazzasse della poesia che salvificamente torna nella propria casa. Come nell'albergo della *pièce* di Camus e con gli stessi letali esiti.⁵⁰

Che non vadano spiegate né le comuni barzellette né i più raffinati *mots d'esprit* è opinione comune e condivisa, incontrovertibile, di chi li pronuncia. Dello stesso parere saranno di certo i narratori e specialmente i poeti, ma non è questa la ragione per cui debbano esserlo sempre anche i critici, pur se convinti che l'originale del discorso primo sia migliore della traduzione nel discorso secondo e, perciò, spesso pronti a citare, deponendo le mappe dei loro schemi critici nell'epifania delle *vere presenze*. Anche per loro vige, e non potrebbe essere diversamente, per fortuna, la

⁴⁸ M. Bontempelli, *op. cit.*, pp. 812-813 e 818.

⁴⁹ Mi riferisco al già citato saggio debenedettiano e alla recensione che Savinio fece dei *Giganti della montagna* (scrivendone: *est deus in Pirandello*). I fili di quegli sviluppi, legati alla lettura che Sciascia diede di Pirandello, si possono seguire nel mio già citato *L'udienza*.

⁵⁰ Per maggiore chiarezza andrà qui sommariamente ricordato l'intreccio della commedia di Camus: madre e figlia uccidono nel sonno, per l'ennesima volta, un ospite del loro albergo, nelle cui cospicue ricchezze vedono la possibilità di scampo dal loro ambiente, da cui anni prima era già fuggito, senza dare più sue notizie, Jan, l'altro figlio. La loro agognata e delittuosa salvezza si tramuta, nel momento della rivelazione che l'ucciso era Jan (tornato anonimamente in famiglia per salvarla donandole la ricchezza e la felicità dell'amore da lui raggiunte), nella loro tragica condanna: della madre, suicida in un subitaneo impeto di disperata follia, e della figlia, nella sua ragionata presa di coscienza dell'assurdo e involontario *malinteso*.

bimodalità biologica di una duplice forma di conoscenza: quella per categorie distinte, diciamo pure di tipo razionale e scientifico, e quella per unità indivise, di tipo emotivo e intuitivo. Due diverse forme di conoscenza che richiamano quanto Wittgenstein scriveva nel 1930 nella Premessa alle sue *Osservazioni filosofiche* quando, distinguendo il suo libro dal corso di pensiero della moderna società occidentale, scriveva di chi «vuol cogliere il mondo a partire dal suo perimetro, nella sua molteplicità», e di chi vuole invece coglierlo «nel suo centro, nella sua essenza». E scriveva anche lui di un possibile *malinteso*: «Vorrei dire: “Questo libro sia scritto in onore di Dio”, se oggi queste parole non suonassero sciocche, se non fossero cioè malamente intese». ⁵¹

Al testo di un'altra *vera presenza*, poetica, affidiamo una seconda conclusione, necessaria se dall'esistenza ritorniamo alla resistenza del critico da cui siamo partiti. Ferroni aveva citato questo stesso testo per concludere *Passioni del Novecento* nel nome di un'ecologia della letteratura indispensabile nei tempi del totalitarismo della comunicazione, ovverosia dell'odierna sardana non meno infernale di quella del *Piccolo testamento* di Montale. Ne ricorderemo altri versi, pertinenti anche alla solitaria tragedia della poesia e della critica del resistere e dell'esistere nel mondo, in un'odierna *nekuia* non dissimile dalle tante passate discese agl'inferi di questo o quel *malentendu*: «[...] a testimonianza/ d'una fede che fu combattuta,/ d'una speranza che bruciò più lenta/ di un duro ceppo del focolare».

⁵¹ L. Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, tr. it., Torino, Einaudi, 1976, p. I. Cfr. Pietro Bria, *Pensiero, mondo e problemi di fondazione*, introduzione a I. Matte Blanco, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, tr. it., Torino, Einaudi, 1981, p. XIX.

Daria Pescosolido

Sempre voler significare*

Percorsi di senso e geometrie in Amelia Rosselli e Emily Dickinson

Abstract

Il contributo intende proporre dei percorsi tematici – dal giardino all’inventario ornitico fino alle immagini del disordine e del caos – attraverso i quali fornire spunti di riflessione sull’opera poetica di Rosselli e di Dickinson, partendo dall’esperienza di traduzione delle poesie di Dickinson svolta da Rosselli. Si tenterà di evidenziare con particolare interesse, osservando il dato testuale, non solo la straordinaria affinità degli immaginari e degli intenti poetici fra le autrici, ma anche la comune vocazione ad una ricerca linguistica volta al raggiungimento di uno stile trasgredente i canoni tradizionali di poetica. Questa ricerca è rintracciabile nei metodi personalissimi di scrittura di Rosselli e di Dickinson, che conducono a rinnovate modalità ritmiche e alla costruzione di un nuovo impianto formale, geometricamente tracciabile.

The paper aims to suggest thematic itineraries – from the garden to the ornithic inventory up to the images of disorder and chaos – through which to provide food for thought on the poetic work of Rosselli and Dickinson, starting from the experience of translation of Dickinson's poems carried out by Rosselli. We will try to highlight with particular interest, observing the textual data, not only the extraordinary affinity of the imaginary and poetic intent between the authors, but also the common vocation for a linguistic research aimed at achieving a style transgressing the traditional canons of poetics. This research can be found in the very personal writing methods of Rosselli and Dickinson, which lead to renewed rhythmic modalities and to the construction of a new formal, geometrically traceable system.

1. Da poeta a poeta

«Impossibile dire qualcosa di nuovo sulla Emily Dickinson, così come è molto difficile definirne la personalità. [...] [B]en più drammatica è la lettura delle sue poesie, che sprizzano luce e vitalità da quei pori che sono le loro immagini, la loro definitiva religiosità».¹ Con queste parole nel 1976 Amelia Rosselli recensisce le *Poesie* di Dickinson. Negli stessi anni inizia a interessarsi anche a Sylvia Plath, che ammira per l’uso concreto delle metafore e la secca musicalità, «degnata seguace di Shelley e Keats, o di Blake e della Dickinson».² Si potrebbero indovinare tanti punti

¹ Amelia Rosselli, *Emily scrive al mondo*, recensione a Emily Dickinson, *Poesie*, versione dal testo critico e saggio introduttivo di Guido Errante, Parma, Guanda, 1975, in «La Stampa», 6 febbraio 1976; ora in Amelia Rosselli, *L’opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello. Saggio introduttivo di Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1223-1225: p. 1223 (da cui si citerà d’ora in avanti con il solo rimando all’abbreviazione OP).

² Amelia Rosselli, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, OP, pp. 1226-1232: p. 1230.

di contatto tra le tre: si potrebbe decidere di seguire la traccia di uno «strabismo di chi guarda “ben oltre”»,³ di trovare quella tavolozza di colori unanime di cui si servono per colorare lune, lampade, uccelli, assenze,⁴ oppure di sfilacciare il discorso degli immancabili *topoi* del dolore, della morte, dell'amore; ma soprattutto si può parlare, ed è quello che ci interessa in questa sede, di quel «dilagante sfrangiarsi della significazione»⁵ e di quella «geometria della passione»⁶ che fanno della poesia, nel suo irraggiare impensabili possibilità, «una casa più bella della prosa» allietata da «visite dolcissime».⁷

Rosselli traduce Dickinson per il “Meridiano” curato da Marisa Bulgheroni, la quale sceglie per lei «testi che pensav[a] vicini al suo modo di essere poeta [...] ma anche altri che soltanto lei avrebbe potuto rendere in una letteralità fulminante».⁸ Rosselli trova le scelte «pericolose»,⁹ ma la Dickinson ha scritto «cose [...] così rare»¹⁰ che sente di non potersi sottrarre alla sfida del traduttore. La stessa Bulgheroni ci fa notare come Rosselli ricorra, durante l'operazione della traduzione, alle stesse strategie linguistiche così tipiche e riconoscibili della propria poetica. Su tutte l'uso (o l'irrompere) del cosiddetto *lapsus*, come nella resa in italiano della poesia n. 430 in cui

“Downiest” al v. 6 dell'originale, superlativo di “downy” (da “down” lanuggine, piumino) si fonde, ai suoi occhi, con “downest” superlativo di “down” (discendente, giù): i mattini “più morbidi” diventano i “più Depressi” con un effetto di sprofondamento che è implicito nel testo.¹¹

³ Andrea Zanzotto in una recensione a *Documento* sul «Corriere della Sera» del 18 luglio 1976, *Amelia Rosselli: Documento*, ora in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 127-129: p. 128.

⁴ Per un piccolo cortocircuito di immagini e colori si potrebbe, solo come *divertissement*, suggerire un percorso: per Plath il blu è il colore di una luce fredda che indica la distanza celeste, è il colore dell'immagine di Maria, trasfigurata in una luna-madre indifferente; la luna ha «la bocca fissa nell'O» (Sylvia Plath, *La luna e il tasso*, in Ead., *Tutte le poesie*, a cura di Anna Ravano, con un saggio di Seamus Heaney, Milano, Mondadori, 2013, p. 505. Orig. «With the O-gape», *The moon and the yew tree*, ivi, p. 504) e in Rosselli ha «la [...] faccia promiscua» che si attende riempia «il vuoto della campana / di vetro blu» (*Questo trovare la via al tuo cuore*, OP, p. 324; non a caso *La campana di vetro* è il titolo dell'unico romanzo plathiano); in Dickinson all'immagine del cielo, in cui si ambienta, tra le altre cose, un frustrato dialogo con Dio, è associata l'immagine del cerchio, come vedremo più avanti, e quella del mare, in cui il cielo si rispecchia, «Blu col Blu» (traduzione di Rosselli, in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 1665. Orig. «Blue to Blue», n. 632, ivi, p. 716. All'edizione delle poesie di Dickinson sopracitata si farà riferimento d'ora in avanti con il solo rimando all'abbreviazione TP). La lettera “O” è blu per Rimbaud (Arthur Rimbaud, *Vocali*, in Id., *Illuminazioni*, introduzione, traduzione e note di Ivos Margoni e Cesare Colletta. Commento di Cesare Colletta, Milano, Rizzoli, 1981, p. 231) e il cerchio (e la lettera “O” non è altro che un cerchio) è blu per Kandinsky: «l'angolo ottuso [...] un tipico angolo azzurro [...] preannuncia la curva e, nel suo ulteriore procedere, ha come fine ultimo il cerchio» (Wassily Kandinsky, *Punto linea superficie*, traduzione di Melisenda Calasso, Milano, Adelphi, 1968, p. 77).

⁵ Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., p. 128.

⁶ Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, Firenze, Giunti, 1999, pp. 7-18.

⁷ N. 657, TP, p. 749 e p. 751. Orig. rispettivamente: «A fairer House than Prose» e «Of Visitors – the fairest», ivi, p. 748 e p. 750. Con le parole di Rosselli, «una casa bislacca fatta di tranelli, vuoti d'aria, incastri / e libertà: permessi al vuoto», *Nel mondo delle idee non vi era nessun pianto, ma nella*, OP, p. 99.

⁸ Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Stefano Giovannuzzi, et al., *Notizie sui testi*, OP, pp. 1261-1519, p. 1517.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

Ricordiamo come la poesia di Rosselli si dipani in un continuo gioco di parole che fa dell'intero *corpus* una sorta di misterico e inquietante scioglilingua, un inarrestabile indovinello sfingeo a cui non si può dare quasi mai risposta. Il *lapsus* è stato definito a partire da Pasolini come «una invenzione che si fa da sé» e che, a sua volta, contribuisce a inventare una lingua che «si ha l'impressione che succeda per gli esperimenti di laboratorio più terribili»;¹² a seguire, è stato identificato da Mengaldo come uno dei «fenomeni aberranti» di una «lingua vistosamente deviante», «le cui cellule proliferano [...] come nella crescita tumorale [...] patogena e mortale».¹³ Descritta, o sarebbe meglio dire diagnosticata, dai suoi primi critici nei termini di una terribilità, di una patologia, la lingua/scioglilingua di Rosselli ha trovato una più pacificata e tecnicamente più accurata analisi nelle parole di Agosti¹⁴ e in quelle di Tandello, la quale inquadra il concetto di *lapsus* nel *glissage* lacaniano, ovvero lo scivolamento del significato attraverso i significanti, «la cui economia risiede nell' "impercettibile somiglianza", o in una "generica analogia strutturale" – battaglia-bottiglia, per intenderci, o il celeberrimo» non a caso «traduttore-traditore».¹⁵ A titolo d'esempio in Rosselli troviamo «congenitale» come parola nata dalla fusione di «congenita» e «genitale» (quindi compresenza di due significati in un significante); «impietosita; impietrita», «lattante, latitante» (come derivazione di una parola dall'altra di tipo allitterativo o poliptotico) e «trattoria»-«traiettoria»-«rotatorio»-«ruota»¹⁶ (come ripresa e variazione anagrammatica di un lemma nel corso del componimento).

Le versioni italiane delle poesie di Dickinson sono costellate di fenomeni perturbanti e inusuali, che, oltre il *lapsus*, comprendono l'uso di termini arcaici, la preferenza dell'accezione etimologica delle parole, l'invenzione linguistica, rispondenti all'esigenza di aderire, più che semanticamente, foneticamente e ritmicamente al testo originale (ma la poesia ci insegna che l'omofonia non è *non-semica*). Così il «Sackcloth» diventa «La Tela di sacco»,¹⁷ «the old [Blossoms]» sono, tra i fiori, «quegli vecchi»,¹⁸ «content» non è «felice» o «contento» ma «contentato»,¹⁹ l'«erasing sight» è reso con «vedere scancellante»²⁰ e «Illocality» è, alla lettera,

¹² Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», 6, 1963; ora in Amelia Rosselli, *La Libellula*, con uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Milano, SE, 1996, pp. 101-105: p. 103.

¹³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 994-997.

¹⁴ «il lapsus è la manifestazione del processo associativo in quello spazio del testo che si configura o, che è configurabile, in una unità (lessicale) di rappresentazione. [...] [E]sso si potrebbe ulteriormente definire come la compresenza – per equipollenza virtuale (mentale) degli elementi – di due, o più, vocaboli diversi in una medesima configurazione verbale (l'unità di cui sopra)»; Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151: p. 135.

¹⁵ Emanuela Tandello, *Cortocircuiti del senso*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 179-189: p. 182.

¹⁶ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte*, OP, p. 46; *La Libellula*, ivi, p. 208; *L'alba si presentò sbracciata e impudica; io*, ivi, p. 74; *I bambini d'inferno crescevano sporadicamente, le*, ivi, p. 65.

¹⁷ N. 430, TP, p. 474. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1661.

¹⁸ N. 443, ivi, p. 486. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1661.

¹⁹ N. 505, ivi, p. 560. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1663.

²⁰ N. 601, ivi, p. 676. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1664.

«Illocazione»²¹ (da notare anche il mantenimento delle maiuscole che, insieme al trattino, sono la spia grafica più caratterizzante, a colpo d'occhio, di una poesia dickinsoniana). «La plurilingue Amelia fa nascere nel suo italiano fieramente anomalo l'inglese deviante di Emily»,²² traduce con “analfabetismo” così come con “analfabetismo” scrive, nel tentativo di comunicare quel nodo indicibile abitante le caverne di un paesaggio interiore, che non può che fuoriuscire magmatico e “belante”²³-“babelante”.²⁴ Così i

“diverticoli” da gravitazione fonica [sono] perfettamente funzionali all'interno di un massimo di apprendimento, con produzioni di spigoli e rilievi scattanti, artigliati mostriciattoli di luce, brividi a raffiche: neologismi, solecismi, “barbarismi” su fondo plumbeo. Il tutto in una situazione tranquillamente blasfema nei riguardi della “comunicatività”, non solo nella sua accezione più corriva.²⁵

E questo vale sia per la scrittura propria che per la traduzione. Rosselli attua un procedimento di appropriazione del testo da tradurre, ma anche, contemporaneamente, di allontanamento dalle regole morfo-sintattiche. Le parole non solo “traslocano”, si “trasportano” da una lingua all'altra, come ci ha insegnato Meneghello,²⁶ ma si trasportano, traslocando, anche dalla lingua *tout court*. Da qui, come aveva notato Barile a proposito delle traduzioni delle poesie di Plath, Rosselli sente «una doppia fedeltà [...]: a Sylvia[/Emily] da una parte e anche alla sua stessa prassi dall'altra».²⁷ Inoltre, «[i]l rispetto “letterale” del ritmo le permette di alleggerire e velocizzare la lingua italiana, così diversa da quella inglese, fatta per l'oralità, liquida e fluida [...]» ispirando il nuovo ritmo «al vibrante, tormentato *Sprung Rythm* inglese di Hopkins»; come spiega ancora Barile «si tratta, in definitiva,

²¹ N. 963, ivi, p. 1034. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1666. Per un'analisi approfondita delle traduzioni rosselliane si rimanda a Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini, 2015.

²² Marisa Bulgheroni, *Sei traduzioni da Emily Dickinson*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 262-266: p. 265.

²³ «Temo di apparire strana, confusa / a belare quest'incomprensione», *Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano*, OP, p. 301.

²⁴ «[...] la tua convinta orazione / per un babelare commosso [...]», *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapé*, OP, p. 7. La poesia citata apre la raccolta d'esordio di Rosselli (*Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964) e si erge a manifesto della sua poetica balzubiente e rivoluzionaria. Il termine rosselliano, con le sue variazioni, è avvicinabile al «balbo parlare» degli *Ossi di seppia* (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2012, p. 60), ovvero alla scelta del poeta moderno di discostarsi dal sublime dannunziano e dei “poeti laureati”. Così come la nuova dizione montaliana inaugura il progetto stilistico degli *Ossi*, così la «convinta orazione» rosselliana anticipa la svolta stilistica e metrica delle *Variazioni* e della *Libellula*.

²⁵ Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., p. 128.

²⁶ «Le parole di provenienza diversa reagiscono tra loro, prendono toni nuovi e nuova densità, traslocano. [...] Insorge una materia nuda o grezza o soda o come si vuole (sono aggettivi di Meneghello [...]) che getta luce, vuole parole sue»; Domenico Starnone, *Il nocciolo solare dell'esperienza*, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006, pp. IX-XLI: pp. XXVI-XXVII. Cfr. anche Luigi Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002.

²⁷ Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* cit., p. 47. Sulle traduzioni rosselliane da Sylvia Plath sia permesso il rimando anche a Daria Pescosolido, «Il genio della plenitudine». *La trans-lingua di Amelia Rosselli nelle traduzioni da Sylvia Plath*, «Quaderni del '900», XVI, 16, 2016, pp. 85-94.

di una sostituzione del verso metrico con la “battuta” musicale, dove ciò che conta è il tempo [...] e non il numero delle note».²⁸

È nel suo fondamentale saggio teorico «che è un poco tecnico, ed allo stesso tempo un poco fantastico, un poco folle»,²⁹ *Spazi metrici* (1962), che Rosselli elabora il proprio sistema di scrittura, basato sulla scoperta che gli elementi minimi della frase sono innanzitutto “suono” e, ancora prima, “rumore”, particelle di un linguaggio musicale, ma anche espressione fisiologica, primaria pronuncia dell’essere umano in relazione col mondo. La parola è poi “idea” della mente (ed anche le preposizioni, gli articoli, ecc. non sono più “parole vuote”, perché anch’esse significanti), e, in quanto idea, ha una vocalizzazione tutta interiore. Da queste premesse, nasce l’urgenza di costruire uno spazio sulla pagina che sia la più fedele trasposizione dello scandire del pensiero, di mettere a punto «un sistema o ordine basato sulla *realtà fisica* e su un criterio di *naturalità*»³⁰ scegliendo «come nuove coordinate metriche, due coordinate proprie della *realtà fisica*: spazio e tempo».³¹ L’intento è dunque quello di fornire un campo d’azione assoluto, ovvero uno spazio razionale e universale, alla poesia, darla alla realtà sotto forma di “realtà”. E così notiamo come, specialmente in *Variazioni belliche*, la poesia ci appaia sulla pagina come *blocco* unico dalla forma quadrata³² (la cui larghezza-battuta è determinata dal suono del campanello della macchina da scrivere,³³ e la cui lunghezza è la durata della significazione, dell’impulso – o ispirazione – che spingeva a scrivere), da leggersi tutto d’un fiato, come un legato musicale.

2. Per altro giardino

Tornando alle traduzioni, si propone per intero la versione italiana di Rosselli della poesia n. 945:

This is a Blossom of the Brain –
A small – italic Seed
Lodged by Design or Happening
The Spirit fructified –

Questo è uno Sbocciare del Cervello
Un piccolo – Seme corsivo
Abitato dal Calcolo o dal Caso
Che lo Spirito fruttificò –

²⁸ Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* cit., pp. 50-52.

²⁹ Rosselli in una lettera a Pasolini del 19 aprile 1962; ora in OP, p. LXXXI.

³⁰ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli: oltre il verso*, in Caterina Verbaro (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 77-86: p. 84.

³¹ *Ibidem*.

³² «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso e verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso»; *Spazi metrici*, OP, pp. 181-189: p. 187.

³³ «Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce»; *ivi*, p. 188.

Shy as the Wind of his Chambers
 Swift as a Freshet's Tongue
 So of the Flower of the Soul
 It's process is unknown –

When it is found, a few rejoice
 The Wise convey it Home
 Carefully cherishing the spot
 If other Flower become –

When it is lost, that Day shall be
 The Funeral of God,
 Upon his Breast, a closing Soul
 The Flower of our Lord –

Timido quanto il Vento nelle sue Stanze
 Veloce come la Lingua d'un Ruscello
 Così per il Fiore dell'Anima
 Il suo sviluppo è sconosciuto.

Quando è scoperto, alcuni gioiscono
 I Saggi lo convogliano a Casa
 Attentamente, teneramente curando
 Se altri Fiori succedessero.

Quando è perduto, quel giorno sarà
 Il Funerale di Dio,
 Sul suo Petto, un'Anima richiusa
 Fiore di nostro Dio³⁴

È una poesia che riflette su se stessa e sul suo modo di farsi. Anche nell'opera di Rosselli si contano moltissimi testi metapoetici, dal momento che, come ci ricorda Giudici, l'argomento principale della sua poesia è senza dubbio la lingua, «intesa nel senso generale di linguaggio, in quanto facoltà umana, mezzo di esplorazione, sperimentazione e (appunto) invenzione»³⁵ e, nello specifico, «la “sua” lingua italiana impazzita con superiore sapienza».³⁶ Attraverso la metafora vegetale, nel suo «Sbocciare» da «Seme» a «Fiore», la parola scaturisce dall'anima, dal «giardino della mente».³⁷ Così in Rosselli: «[q]uesto giardino che nella mia figurata / mente sembra voler aprire nuovi piccoli / orizzonti»,³⁸ «cantinati pieni di significato».³⁹ «[C]antinati» è una tipica formazione rosselliana di cui possiamo indovinare le molteplici diramazioni di senso se la intendiamo come una delle numerose *variazioni* del termine “canto” (oltre che come una pronuncia scorretta di “scantinati”, da interpretarsi come l'officina segreta e sotterranea in cui si produce il “canto”); secondo la logica del poeta si diramerebbero due percorsi:

- “canto” → “cantone”,⁴⁰ “cantonata”⁴¹ = angolo, parte di uno spazio → spazio poetico, il quadrato sulla pagina di cui si parlava (ma anche “cantonata” come “equivoco”, “gioco a confondere” della prassi poetica);

³⁴ N. 945, TP, pp. 1016-1018. Traduzione di Rosselli, *ivi*, p. 1195.

³⁵ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, prefazione a Amelia Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XIII: p. VIII.

³⁶ Giovanni Giudici, prefazione a Amelia Rosselli, *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 11-19: p. 18.

³⁷ N. 500, TP, p. 555. Orig. «the Garden in the Brain», *ivi*, p. 554.

³⁸ *Questo giardino che nella mia figurata*, OP, p. 246.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «i cantoni della casa umida di desideri inconvocabili», *Nel mondo delle idee non vi era nessun pianto, ma nella*, *ivi*, p. 99; «fuori del cantone della morte», *Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata*, *ivi*, p. 145.

⁴¹ «e le canzoni / attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate / disperse», *Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio*, *ivi*, p. 41.

- “canto” → “canzone”,⁴² “canzonetta”⁴³ → la poesia nella sua dizione moderna contrapposta all’ inno della tradizione, all’ orazione del poeta-vate.

Il giardino è eletto spazio della formulazione poetica e della possibilità di rivoluzionare il canto, è, per l’ appunto, «quadro giardino / perfettamente atto alla libertà»,⁴⁴ e in Dickinson «Rivoluzione è il baccello / da cui i sistemi erompono»,⁴⁵ in un continuo equivalersi del fiore con la parola poetica («un fiore – un enunciato»,⁴⁶ «ingarbugliati versi o fiori»⁴⁷). Anche Dickinson inventa il proprio canto, rimodellandolo «sui metri dell’ innologia protestante e sui ritmi della ballata», i quali «vengono elaborati e alterati con effetti prosodici inattesi, spezzati da scarti oracolari, complicati da rime imperfette, da dissonanze ricercate, da pause forzate». ⁴⁸ Simbolo di questa operazione si fa il fiore, per l’ innocenza e purezza che propaga, emblema della primavera, della giovinezza, ma anche caposaldo della Natura. Così Rosselli dice: «io fiorisco i versi di altre altitudini»,⁴⁹ rivelando il suo ardito progetto di una nuova poesia. Il suo percorso poetico, di formazione e di ricerca innanzitutto, è, dunque, come «un gracile cammino / fatto di piccole erbe trastullate»⁵⁰ (giocate, poetate), dove il poeta stesso è un «fiore strampalato», ma che «provved[e] al caso»,⁵¹ dando i suoi frutti; «essere un fiore, è», difatti, «profonda / responsabilità». ⁵²

La seconda strofa del testo che abbiamo preso in esame introduce un’ altra metafora ispirata alla Natura: il Seme-Fiore è «Timido quanto il Vento nelle sue Stanze». L’ immagine del vento in Rosselli si propone in molte occorrenze come simbolo di poesia, intesa come afflato poetico, ispirazione, come personale *praxis* che sperimenta e spazza via i fiori secchi della tradizione lirica: «reinventavo / sillabe astruse, magniloquaci come il vento che germoglia / in fioritura secca». ⁵³ L’ azione inventiva del poeta che crea il suo linguaggio può essere avvicinata a quella generatrice/ri-generatrice del vento, il quale è letteralmente inscritto nell’ operazione creativa («reinVENTavo») e soffia nelle sue «Stanze»-strofe. Con “sillaba” (ovvero il

⁴² «la tua camicia / è la più bella canzone della strada», *ibidem*; «Questa miseria e questa canzone sono morti», *Questa sirena che è una dolce cantante nelle sue erbe di*, ivi, p. 82; «la canzone della debole pietà non è altro / che questa mia inventata invettiva», *La Libellula*, ivi, p. 197; «non hai nella tua linea alcuna canzone per / questi miei versi sterili», *Tu non vivi fra queste piante che s’attorcigliano*, ivi, p. 301.

⁴³ «la lacrima della canzonetta / del bar vicino», *Se nella notte sorgeva un dubbio su dell’essenza del mio*, ivi, p. 41.

⁴⁴ *Dolce caos, un addolcimento visionario*, ivi, p. 245.

⁴⁵ N. 1082, TP, p. 1127. Orig. «Revolution is the Pod / Systems rattle from», ivi, p. 1126.

⁴⁶ N. 667, ivi, p. 761. Orig. «Bloom [...] – stated», ivi, p. 760.

⁴⁷ *Fiori denudati e stonati nell’umile*, OP, p. 388. In questa poesia i «fiori» sono «stonati»: viene ribadita, seppure nella mancata intonazione della voce – che, come abbiamo visto, è quella di un giovane poeta che “stona” con la tradizione lirica – il legame fiore-canto; già altrove: «dentro della grazia stonava ogni fiore» (*Dentro della grazia il numero dei miei amici aumentava*, ivi, p. 43), dove l’ avverbio «dentro» introduce alla poesia stessa, alla pagina che si sta leggendo (la poesia-grazia).

⁴⁸ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, pp. VII-XXXIV: p. XXXI.

⁴⁹ *La Libellula*, OP, p. 198.

⁵⁰ Ivi, p. 197.

⁵¹ *Il fiore strampalato che ero io provvedeva al caso. L’uomo*, ivi, p. 81.

⁵² N. 1058, TP, p. 1109. Orig. «To be a Flower, is profound / Responsibility», ivi, p. 1108.

⁵³ *Nell’elefantiasi della giornata si conduceva un rapido*, OP, p. 154. Per lo studio dell’immagine del vento come metafora della poesia si rimanda a Daniela La Penna, «La promessa d’ un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013.

seme germogliato dal vento – “germogliare” è qui coniugato transitivamente) anche Dickinson intende il linguaggio poetico, la sua particola più densa e significativa: «Il Cervello ha giusto il peso di Dio – / Perché – dividili – Libbra per Libbra – / Differiranno – se lo fanno – / Come la Sillaba dal Suono». ⁵⁴ Ci dice Bulgheroni che: «[s]i è interpretata la differenza tra “sillaba” e “suono” (v. 12) come quella intercorrente tra invenzione poetica (*Syllable*) e creazione cosmica (*Sound*), tra il linguaggio della poesia, specifico, e il potere indifferenziato che si esprime nella natura, mente di Dio»; ⁵⁵ ma se muore la parola, è anche Dio a morire, se la poesia si perde, l'anima, come un bulbo infecondo, giace in sé conchiusa sul petto di Dio (si vedano gli ultimi versi della 945).

3. *Uno sbatter d'ale che è linguaggio*

Il vento che soffia nelle «Stanze» di Rosselli attraverso la «finestra stretta e lunga» della sua casa in via del Corallo, ispessisce di raffiche, come abbiamo accennato, anche i suoi versi. Ricorda Maria Clelia Cardona:

dalla finestra si vedevano i tetti del quartiere – un territorio dorato e accidentato di vernacolo romano ignaro delle ristrutturazioni sottostanti: tegole corrose, abbaini, antenne, colombi e nidi di rondini. L'unico movimento visibile era il volo. ⁵⁶

Rosselli, come Dickinson, consacra la propria vita alla finestra, sia letterale che metaforica, a quel diaframma in cui «conven[gono] montagne» ⁵⁷ e altri elementi di un panorama scrutabile ma non partecipabile. La poesia può dunque tingersi tutta del colore di un cielo vasto, ma circoscritto, di occasioni: «il vento veloce che spazia / al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche / di albe felici»; ⁵⁸ in Dickinson, similmente: «Un vento che destò una solitaria / gioia – come la piena del distacco / restituito all'artica segretezza / dell'invisibile». ⁵⁹

La «capsula del vento» ⁶⁰ è poi naturalmente popolata di alati, dalle rondini di Rosselli alle api, alle farfalle e ai pettirossi di Dickinson, fino all'immaginario *bobolink*. «Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei / tetti del Trastevere ma io non vedevo altro che il Paradiso» e «O rondinella che colma di grazia inventi le tue

⁵⁴ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1665. Orig. «The Brain is just the weight of God – / For – Heft them – Pound for Pound – / And they will differ – if they do – / As Syllable from Sound», n. 632, ivi, p. 716.

⁵⁵ Marisa Bulgheroni, *Note*, TP, pp. 1669-1732: pp. 1708-1709.

⁵⁶ Maria Clelia Cardona, *Il rifugio di un'esistenza nomade*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice cit.*, pp. XXI-XXII: pp. XXI-XXII.

⁵⁷ *Ma in me convenivano montagne. Nella cella di tutte*, OP, p. 69.

⁵⁸ *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga*, OP, p. 105.

⁵⁹ N. 1259, TP, p. 1265. Orig. «A Wind that woke a lone Delight / Like Separation's Swell / Restored in Arctic Confidence / To the Invisible», ivi, p. 1264.

⁶⁰ N. 998, ivi, p. 1065. Orig. «The Capsule of the Wind», ivi, p. 1064.

parole»: ⁶¹ la rondine – ma anche, diffusamente, rondinella – è una raffigurazione dell’Amelia-«figliola col cuore devastato», dell’adolescente che «sperimenta con la vita», che è «grande e piccola insieme», ⁶² che, come in un gioco da bambini, crea e prova il suo alfabeto. «Con tutta la candida presunzione della mia / età stabilivo inventarii» ⁶³ afferma, consapevole di una sapienza nelle sue sgrammaticature, sapienza che si rivela nella necessità di comunicare l’incanto della scoperta del mondo: «La regola d’onore era l’inesperienza! Regolatevi / secondo il momento giusto esclamò l’analfabeta». ⁶⁴

La voce della ribellione alle ormai «stancate parole» ⁶⁵ dei padri letterari – voce che si esprime però nella lingua paterna che Rosselli re-impara e in cui si rimpatria – è affidata a un altro essere dell’aria, la libellula, che anagramma e allittera la stessa idea di libertà (linguistica, esperienziale) che le viene consegnata.

Il lungo poema-fiume, *La Libellula*, affermandosi come manifesto di un’intuizione metrica a lungo cercata, e arrivato con un’esplosione improvvisa di ispirazione, srotola nel procedere del *rullo* in cui si struttura, attraverso ritornelli e formule fisse, il progetto poetico di Rosselli: quello di superare il *dictat* del canone letterario e di sbaragliare le forme stilistiche usate e abusate. Ma l’operazione, come sappiamo, tutt’altro che interessata a rinnegare la nostra letteratura, è, al contrario, volta al recupero delle forme ideali di scrittura ⁶⁶ e a ingaggiare un confronto con i padri-poeti (da D’Annunzio a Campana a Montale) attraverso i mezzi della parodia stilistica e del ribaltamento semantico delle citazioni (frequentissime) nel testo. L’intento ultimo è, dunque, quello di liberare-“libellare” ⁶⁷ la lingua: «io forgerò / se posso un altro canale al mio bisogno» e «irremo verso i venti con la coda tra le gambe / in un largo esperimento»; continua l’andare verso i venti, con i venti, con «le ventate in poppa», della «rondinella che volava molto tranquilla / nelle sue nida d’ironia». ⁶⁸

Anche Dickinson avverte, con più sicurezza di quanto appaia, o sia apparso ai suoi tempi ai suoi familiari e ai destinatari delle sue lettere, il palpitante valore dei suoi versi, l’efficacia degli ingranaggi della sua poesia. Nonostante si fosse affidata ai

⁶¹ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei*, OP, p. 135; *O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole*, ivi, p. 15. Rosselli sicuramente è memore del Pascoli dei *Canti di Castelvecchio* che la nonna Amelia Pincherle amava leggere ai nipoti durante il soggiorno americano.

⁶² Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza*, ivi, p. 48; *La Libellula*, ivi, p. 201; ivi, p. 207.

⁶³ *Con tutta la candida presunzione della mia*, ivi, p. 171.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *La Libellula*, ivi, p. 196.

⁶⁶ «Per caso vollì rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane, affascinata dalla regolarità vollì ritentare l’impossibile»; *Spazi metrici*, ivi, p. 186.

⁶⁷ «Il titolo *La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono piuttosto volatile del poema. *La libellula* può anche ricordare le parole “libello”, “libertà”: infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il nostro, e mio, “libellarla”»; Amelia Rosselli, *La Libellula* cit., p. 33.

⁶⁸ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *La Libellula*, OP, p. 201; ivi, p. 198; *Se nella notte s’accendeva un faro, allora addio promessa*, ivi, p. 50; *Combinata la rima volava l’albergo. Combattiamo contro*, ivi, p. 71; «nida d’ironia» non è altro che derivazione anagrammatica di «rondinella» (si veda Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea* cit., pp. 142-143 per l’analisi di questa poesia).

consigli di Thomas Wentworth Higginson, autore dai gusti indubbiamente poco inclini ad apprezzare le innovazioni, e sebbene avesse accolto il suggerimento di non pubblicare, non accettò mai di regolarizzare ritmi e misure della propria scrittura, né tantomeno di sostituire i trattini con un uso più consono della punteggiatura, e proseguì la sua ricerca poetica fino alla morte, pazientemente rilegando i suoi componimenti in fascicoli, debitamente nascosti nella stanza dalla quale negli ultimi anni sempre più raramente usciva, consapevole che «se la fama mi spettasse, non potrei sfuggirle».⁶⁹ Dickinson sente di avere una ricchezza, un dominio invisibile, che è quello dell'aria, del cielo privo di confini, in cui la mente e il desiderio possono spaziare senza costrizioni. È colmo di desiderio il rapporto dell'ape col fiore, della farfalla che s'appende al filo d'erba, e del poeta che anela al loro volo, di spandersi per quella «Illocazione» fatta di spazio e tempo, «per provare / ad esser – chissà dove – un movimento – / un respiro – sia pure oltre i secoli, / ogni sosta una decade – alla fine tremerò soddisfatta».⁷⁰ Si agita in lei, infatti, «un istinto di danza – di capriola – e l'estro di un uccello»,⁷¹ «un'attitudine al volo».⁷² La sua poesia alare, celeste, sceglie come portavoce prediletto il pettirosso. Così come Rosselli preferisce la rondine all'upupa, allo stesso modo

rifiutando gli usignoli e i cuculi blasonati della tradizione inglese, Emily elegge a norma compositiva, a principio stesso della musicalità, la nota ansiosa e spezzata del *troubadour* locale, il pettirosso, su cui modula i ritmi sincopati della sua poesia.⁷³

Come scrive nelle lettere: «[n]el mio podere allevo solo pettirossi» perché «[è] una cosa che conviene. Ci risparmia di andare in Cielo».⁷⁴

C'è poi il *bobolink*, animale immaginario del bestiario dickinsoniano – è evidente la tensione al fantastico, all'immaginazione che trasforma la contenuta distesa del giardino in «mari di giunchiglie»⁷⁵ con api al timone di velieri – ⁷⁶ il quale coraggiosamente non silenzia il proprio canto, nonostante venga privato dell'albero, che viene abbattuto, su cui aveva intenzione di posarsi.⁷⁷ «La musica è il suo / solo ristoro»,⁷⁸ e così, per Dickinson, è come se continuamente cinguettasse: «il mio compito è cantare».⁷⁹

⁶⁹ Dickinson in una lettera a Higginson del 7 giugno 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di Margherita Guidacci, Firenze, Sansoni, 1961, p. 707.

⁷⁰ N. 1046, TP, p. 1099. Orig. «to strain / To Being, somewhere – Motion – Breath – / Though Centuries beyond, / And every limit a Decade – / I'll shiver, satisfied», ivi, p. 1098.

⁷¹ *Ibidem*. Orig. «Instincts for Dance – a caper part – / An Aptitude for Bird», *ibidem*.

⁷² N. 1099, ivi, p. 1139. Orig. «Aptitude to fly», ivi, p. 1138.

⁷³ Marisa Bulgheroni, *Note*, TP, p. 1696.

⁷⁴ Rispettivamente: in una lettera di Dickinson a Eugenia Hall del 1876; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 758; in un'altra lettera a Eugenia Hall dello stesso anno, ivi, p. 759.

⁷⁵ N. 265, TP, p. 279. Orig. «Seas of Daffodil», ivi, p. 278.

⁷⁶ Si veda la poesia n. 1198, ivi, pp. 1216-1217.

⁷⁷ Il riferimento è alla poesia n. 755, ivi, pp. 848-849.

⁷⁸ *Ibidem*. Orig. «Whose Music be His / Only Anodyne», *ibidem*.

⁷⁹ Dickinson in una lettera al Dott. Holland e Signora del 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 711.

Per Rosselli «[il] dramma sta nel non poter votare la propria stessa esistenza al cielo»,⁸⁰ alla leggerezza che è lontana dalla sua mansarda; s'aggirano elefanti, rinoceronti e altri animali pesanti nelle sue poesie, che sono, d'altronde, poesie «della tangibilità, dove le cose si toccano, vogliono essere toccate»;⁸¹ è la poesia di un corpo anatomicamente considerato, straziato nel desiderio della vicinanza. Per Dickinson troppa cosa sarebbe possedere il cielo, «il mio cuore / si spezzerebbe per la troppa ebbrezza»,⁸² dice. Il volo, tanto ambito, è anche, per entrambe, una delle declinazioni della «moribilità».⁸³

4. Il disordine della mia passione

Le formule del disordine, del caos, della follia, nell'opera poetica di Rosselli e Dickinson, conducono tutte ad un assioma fondamentale: il linguaggio della poesia non ha nulla a che fare con la lingua d'uso comune, il potere è affidato al linguaggio perché sovverta il mondo, ad un verbo che “misconosce” chi lo guida,⁸⁴ tanta è la sua capacità di farsi, quasi, da sé. I termini di cui si compongono queste formule sono straordinariamente simili per entrambe, il terreno comune sembra quello di un'estesissima polveriera, di un arsenale che rifornisce di granate, fucili carichi, polvere da sparo, oppure quello di una regione meridionale, in cui si ballano furiose tarantelle,⁸⁵ in cui scoppia l'Etna, il Vesuvio.

L'immagine del vulcano in Dickinson non è colta nell'attimo dell'esplosione, della catastrofe, ma nel momento che lo precede, che potrebbe precederlo; viene delineato un rischio, viene suggerita un'attenzione, perché i poteri appartati, rintanati, sono sempre i più pericolosi. Così «il reticente vulcano nasconde / il suo progetto insonne; / le sue rosse intenzioni»,⁸⁶ sul vulcano-Dickinson «cresce l'erba»,⁸⁷ ma dentro di esso il fuoco mormora e scalpita. La reticenza e il pudore sono tratti che non solo qualificano la poesia in sé, come narrazione diminuita, riportata ai minimi termini della significazione (affinché la significazione, al contrario, ne risulti amplificata, laddove il testo mantiene tutti i significati non esplicitati, ma presenti *in absentia*), ma

⁸⁰ Paolo Di Paolo, *Per un possibile inventario celeste*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice* cit., pp. 289-290: p. 290.

⁸¹ Ivi, p. 289.

⁸² N. 327, TP, p. 355. Orig. «my Heart / Would split, for size of me», ivi, p. 354.

⁸³ Patrizia Valduga, *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001, p. 24.

⁸⁴ «Introvabile verbo che misconosci chi ti guida / l'armonia è tua», *Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente*, OP, p. 129.

⁸⁵ «di tra / le strade malate io cantavo ancora tarantella», *Per la cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo*, ivi, p. 42; «l'unione / di due anime una tarantella», *Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo*, ivi, p. 220. Alla tarantella, secondo alcuni studiosi, veniva affidata la cura del morso della tarantola (da cui il nome deriverebbe – «Io gli dico che è più / felice la tarantola nel suo privato giardino», *La Libellula*, ivi, p. 196), il cui veleno sarebbe stato espulso dal corpo attraverso il sudore provocato dall'estremo dinamismo del ballo: «l'elettrico ballo di san Vito», *Cavalli consistenti sorvegliati da*, ivi, p. 389. Sicuramente Rosselli intende la parola nella sua accezione etimologica.

⁸⁶ N. 1748, TP, p. 1621. Orig. «The reticent volcano keeps / His never slumbering plan; / [...] his projects pink», ivi, p. 1620.

⁸⁷ N. 1677, ivi, p. 1567. Orig. «grows the Grass», ivi, p. 1566.

anche l'identità poetica di Dickinson. Partendo dal dato biografico – sappiamo che si celava alla vista dei suoi visitatori, così come sottraeva alla diffusione le sue poesie e il suo talento – fino alla scrittura, ellittica per eccellenza, in cui la lineetta «annuncia il contrarsi fisico del testo poetico che si attuerà nel moderno: pausa del respiro, ponte sul vuoto, formula che impone un arresto [...]»,⁸⁸ dove molte parti del discorso vengono omesse, e il ritmo è concitato, «affaticante».⁸⁹ Tutto ciò, questo continuo restringersi del testo, spinge la lingua verso la metafora, che è il modo in cui la lingua – la poesia – può in qualche modo dire l'indicibile. Come scrive Ginevra Bompiani: «[e]cco perché ogni poesia è enigmatica, è, esattamente, enigma».⁹⁰ La poesia si fa segretezza, vertiginoso percorso nelle profondità alla ricerca dell'energia creativa:

[n]ella cosmogonia di Emily Dickinson il sottosuolo si precisa in una varietà di metafore ognuna delle quali conferma l'equivalenza tra segretezza ed energia, tra ciò che è nascosto – come il seme, la gemma, la carica micidiale di un'arma, il fuoco di un vulcano – e ciò che è prezioso o esplosivo. [...] Nel corso della sua sperimentazione Emily giunge a vedere nel vulcano non solo un'immagine di aggressività repressa, ma anche un preciso modello di linguaggio che consente l'accesso alle energie del profondo – del sogno, dell'inconscio, della radice sessuata del sé.⁹¹

Allo stesso modo Rosselli divampa di «rossicci furori», porta «le fiamme in bocca», rima «un acceso vocabolario», «[e]ntro della giornata delle granate studi[a] nuovi aspetti / della vita».⁹² Basti pensare al modo in cui scrive, impetuosamente, per non lasciare scampo all'idea, che su carta viene mutata, variata, confusa, travisata – ricordiamo che le *variazioni* sono *belliche* – lungo il «delirante corso di pensiero»,⁹³ a volte direttamente spostando la seduta dal pianoforte alla macchina da scrivere, in un crescendo polifonico. Giudici riconosce alla sua scrittura «una componente linguistica di natura “sismica” e magmatica, segnata spesso da un triplice movimento (sussultorio, ondulatorio e basculatorio)»⁹⁴ – vero «Stile Terremoto»⁹⁵ «dove una parola appare sempre pronta a “sbandare” o a “tracimare” in un'altra che minimamente la suggerisca, la ricordi o le somigli».⁹⁶ In definitiva, la poesia di Rosselli si snoda in un «sentiero / aggrovigliato di passioni»,⁹⁷ le quali, lungi dall'esaurirsi nella sola metafora sismica individuata da Giudici, trovano nel catalogo atmosferico nuove risonanze: tempeste, uragani, sfuriate di venti attraversano così l'intera spirale dei testi, che si rivela,

⁸⁸ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, p. XXIV.

⁸⁹ *Emily scrive al mondo*, OP, p. 1225.

⁹⁰ Ginevra Bompiani, *Introduzione*, in Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Ginevra Bompiani, Roma, Newton Compton editori, 1978, pp. 7-20: p. 16.

⁹¹ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, pp. XX-XXI.

⁹² Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Nei contorni della vita risiedevano le pulchre abitudini*, OP, p. 61; *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga*, ivi, p. 105; *Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente*, ivi, p. 129; *Dentro della gloria scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.

⁹³ *Spazi metrici*, ivi, p. 185.

⁹⁴ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Amelia Rosselli, *Le poesie cit.*, p. IX.

⁹⁵ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1664. Orig. «Earthquake Style», n. 601, ivi, p. 676.

⁹⁶ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Amelia Rosselli, *Le poesie cit.*, p. IX.

⁹⁷ *Sventravo il nodo della questione ma mi si ribatteva*, OP, p. 166.

paradossalmente, una «totale / disarmonia perfetta».⁹⁸ La passione viene imbrigliata nella grazia della forma, su tutto si avverte il bisogno di fare ordine:

Dentro della grazia scappavano cavalli impauriti. Entro le mie forze spaurite regnava il disordine: l'ordine della mia mente.⁹⁹

5. L'ordine della mia mente

Come si è detto, il nuovo sistema metrico di Rosselli si presenta sulla carta come forma geometrica chiusa. Ci appare come un quadrato, perché il contenuto versale è rigorosamente delimitato ai suoi lati, ma, allo stesso tempo, travalica la bidimensionalità del foglio scritto, conquistando una nuova dimensione: Rosselli parlerà di «quadrato a profondità timbrica».¹⁰⁰ La parola, che riempie il quadro, è dotata di una sorta di capacità aggettante, che veicola il contenuto poetico dal libro al lettore, in termini di energia scaturita. Per questo si parla anche di “cubo”, “cubo energetico” e “cubo dinamico”.¹⁰¹ Questo concetto permea ogni componimento ed è rintracciabile attraverso la massiccia presenza di immagini-simbolo e parole-chiave. Ad esempio ci si può focalizzare, lungo tutto l'itinerario di *Variazioni*, sulla ricorrenza (tutto in Rosselli è insistenza di un'idea) del termine “cella”,¹⁰² il quale, da una parte, viene inteso nel senso strettamente tecnico di struttura metrica chiusa, dall'altra, è metafora dell'intera soggettività poetante. Le occorrenze del termine sono spesso sostenute dalla compresenza di altre parole che esprimono l'idea dello spazio circoscritto (dentro, entro, intra, infra, ecc.): «Dentro della ripida cella del Signore cantavano inni [...]. Entro delle ripide celle di Dio suonava un'altra canzone».¹⁰³ La cella si trova ad ospitare un Dio con il quale l'io stabilisce una singolare immedesimazione: la missione divina è, di nuovo, la conquista di un moderno linguaggio, di un'inedita, quanto inattesa, preghiera. La cella è anche, usando le parole già citate di Tandello, la «geometria» dentro la quale ingabbiare la «passione», i «cavalli impauriti» di un'interiorità bizzarra e imbizzarrita, che per raggiungere il senso e confrontarsi col reale ha bisogno di un luogo sicuro e tratteggiato in cui manifestarsi; la cella-cubo diventa dunque luogo di una *quête* multiforme («ricerca di un nuovo linguaggio, di Dio, di se stessi»),¹⁰⁴ in cui

⁹⁸ *i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero*, ivi, p. 35.

⁹⁹ *Dentro della grazia scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.

¹⁰⁰ *Spazi metrici*, ivi, p. 187.

¹⁰¹ Cfr. *Diario in tre lingue*, ivi, pp. 597-653: pp. 628 e sgg.

¹⁰² Si veda La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* cit.

¹⁰³ *Dentro della ripida cella del Signore cantavano inni*, OP, p. 103. Non a caso, la cella è anche l'abitazione monastica, della solitaria ricerca del sé e della preghiera: «se dal mio disordine nascesse un ordine nuovo, se dalla / mia preghiera potesse sorgere la sicurezza» (*Se dalla bocca degli arcangeli cadevano parole amare*, ivi, p. 104), ordine già altrove identificato nel «quadrato della certitudine» (*Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di*, ivi, p. 49).

¹⁰⁴ Daniela La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* cit., p. 53.

provare quella «segretezza polare / che è un'anima al cospetto di se stessa – / infinità finita».¹⁰⁵

L'immagine-simbolo della geometria dickinsoniana è, invece, la circonferenza. In funzione della ricerca dell'ordine da dare all'urgenza della propria poesia, la circonferenza, nel suo essere figura stabile e conchiusa, esprime il controllo, il contenitore, o, almeno, il tentativo di trattenere («circonferenza irrilevante / di un unico cervello»)¹⁰⁶ Ma se da un lato è facile ricorrere alle misure degli acri, degli ettari, delle tazze (insomma «le immagine connesse a un'economia vittoriana del limite e della misurazione»)¹⁰⁷ per soppesare gli oggetti, astratti o concreti, dall'altro risultano incontenibili le esperienze dell'estasi, quelle che comportano una «vicinanza al Tremendo»;¹⁰⁸ la circonferenza che le accoglie avrà il perimetro come un mare che si allarga e si restringe («Il potere di contenere // è sempre uguale al contenuto»)¹⁰⁹ Così una vita, quella di Dickinson, che è ricolma d'estasi per l'appagamento stesso di essere vissuta¹¹⁰, non può essere semplicemente sferica:

Nessuna vita è sferica
tranne le più ristrette;
queste son presto colme,
si svelano e hanno termine.
Le grandi crescon lente,
dal ramo tardi pendono:
sono lunghe le estati
delle Esperidi.¹¹¹

Per questo, anche la poesia «nasce da una presenza traboccante, proiettata in una vastità che sempre si dilata»,¹¹² e chi è consapevole di questa vastità non può che essere invaso da una sorta di timore sacro, di estatica e reverenziale contemplazione (in Dickinson, infatti, la «[c]irconferenza» è «sposa del terrore»)¹¹³ «Era fatale», continua Guidacci, «che questa “intimità col mistero” spingesse la poesia di Dickinson agli estremi limiti della “circonferenza” che a creatura umana sia concesso toccare».¹¹⁴ Per questo slancio metafisico la poesia assume allora, come abbiamo visto, la postura di un uccello, pronto al suo assalto al limite:

Sollevò le piume – tracciò un arco –
si dibatté – per alzarsi di nuovo –
in questo istante – oltre la congettura

¹⁰⁵ N. 1695, TP, p. 1581. Orig. «polar privacy / A soul admitted to itself – / Finite infinity», ivi, p. 1580.

¹⁰⁶ N. 967, ivi, p. 1039. Orig. «The minute Circumference / Of a single Brain», ivi, p. 1038.

¹⁰⁷ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, p. XXIII.

¹⁰⁸ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1666. Orig. «A nearness to Tremendousness», n. 963, ivi, p. 1034.

¹⁰⁹ N. 1286, ivi, p. 1289. Orig. «The power to contain // Is always as the contents», ivi, p. 1288.

¹¹⁰ Come riporta Guidacci, Dickinson diceva: «trovo estasi nell'atto di vivere – il semplice senso di vivere è gioia sufficiente» (Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, pp. 3-37: p. 11).

¹¹¹ N. 1067, TP, p. 1115. Orig. «Except the smaller size / No lives are round – / These – hurry to a sphere / And show and end – / The larger – slower grow / And later hang – / The Summers of Hesperides / Are long», ivi, p. 1114.

¹¹² Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 11.

¹¹³ N. 1620, TP, p. 1527. Orig. «Circumference thou Bride of Awe», ivi, p. 1526.

¹¹⁴ Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 26.

dell'invidia – o dell'uomo –

Ora vedi la sua tranquilla barca
attraversare la circonferenza –
tra i flutti – a casa – come
il ramo dove nacque –¹¹⁵

Come scrive Bompiani, «[q]uest'amore per l'enigma [...], questa strada che punta verso la propria meta disegnando una curva (una circonferenza), hanno il proprio emblema nel rapporto con Dio. Esso è per eccellenza la tensione assoluta nella deviazione assoluta».¹¹⁶ Dio viene costantemente interrogato, con l'irriverenza e l'impertinenza di una Dickinson non abituata a pregare,¹¹⁷ ma a intrattenersi druidicamente col suo giardino. Dio viene invece sfidato ad esistere, per Dickinson è una «pausa dello spazio»,¹¹⁸ un vuoto, un'assenza; e il tentativo di elevarsi, di spiccare il volo, ha senso solo nella parabola ascendente, nella tensione del moto, che è desiderio ricondotto alla sua purezza. Scrive Fusini: «[l]a sua poesia, potremmo dire con Wallace Stevens, non fu che *a-void-dance*, una danza intorno al vuoto», non fu che esperienza reiterata della rinuncia, esercizio a «posizionare dei silenzi».¹¹⁹

Allo stesso modo la scrittura di Rosselli orbita intorno all'elaborazione di un lutto (a partire da quello del proprio padre), e al tentativo di ergersi a difesa di una fanciullezza che assiste alla perdita della propria innocenza, che è già «[c]ondizionata alla morte»,¹²⁰ e che per salvarsi istruisce la propria voce, fabbrica nuovi spazi d'attesa e di sapienza.

L'unica «mistica» è «del cervello»,¹²¹ e della sua fioritura, la sillaba, dal «carico latente»¹²² più pesante e più vasto del cielo, prima pronuncia dell'essere umano di fronte a ciò che esiste. E la poesia è il solo modo per dire quella parte ineffabile, inafferrabile di ciò che esiste, attraverso la metafora, ovvero la sillaba-obliqua, quasi riportasse anch'essa, come la parabola del volo, nel procedere lateralmente – *à côté*

¹¹⁵ N. 798, TP, p. 895. Orig. «She staked her Feathers – Gained an Arc – / Debated – Rose again – / This time – beyond the estimate / Of Envy, or of Men – // And now, among Circumference – / Her steady Boat be seen – / At home – among the Billows – As / The Bough where she was born –», ivi, p. 894. «Nella distesa celeste, reversibile rispetto alla superficie marina, Emily costruisce una metafora della relatività dello spazio, che è, per lei, finito/infinito, mutevole nelle sue apparenze, produttore di miraggi e tuttavia misurabile. I termini “arco” e “circonferenza” – usati a definire l'irraggiungibile punto dinamico a cui tende ogni volo – identificano, geometrizzandolo, quel rovescio oceanico o, più oltre, quel *nowhere* (o non-luogo) ricorrente nelle poesie sugli alati. Nella geografia celeste si delinea, per usare la terminologia di Emily, un'equazione tra “geometria” e “stregoneria” (1158) [...]»; Marisa Bulgheroni, «*Accendere una lampada e sparire*», TP, p. XVIII.

¹¹⁶ Ginevra Bompiani, *Introduzione*, in Emily Dickinson, *Poesie cit.*, p. 12.

¹¹⁷ Come lo sono invece i suoi familiari che «si rivolgono tutte le mattine ad un'eclisse» (Dickinson in una lettera a Higginson del 25 aprile 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 703).

¹¹⁸ Dickinson in una lettera a Higginson del luglio 1874; ivi, p. 753.

¹¹⁹ Nadia Fusini, *Emily Dickinson, l'ellissi*, in Ead., *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, 2012, pp. 61-90: p. 74.

¹²⁰ *La stanchezza riposava su due guanciali e la notte era*, OP, p. 149.

¹²¹ *La mistica del cervello. La luce del demonio sollevava polvere*, ivi, p. 54.

¹²² N. 1409, TP, p. 1381. Orig. «The undeveloped Freight», ivi, p. 1380.

delle cose –, l'immagine dell'arco nella circonferenza: «Di' tutta la verità ma dilla obliqua – / il successo è nel cerchio».¹²³

Sta qui l'importanza del linguaggio, che tanto sta a cuore a Dickinson come a Rosselli, nel suo articolare il Desiderio: «scrivere è chiedersi come è fatto il mondo»,¹²⁴ è portare nel proprio canestro firmamenti.¹²⁵

¹²³ N. 1129, ivi, p. 1165. Orig. «Tell all the Truth but tell it slant – / Success in Circuit lies», ivi, p. 1164.

¹²⁴ Rosselli in un'intervista con Sandra Petriagnani, *Perduta in un bosco*, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 23-26: p. 24.

¹²⁵ Si veda la poesia n. 352, TP, pp. 382-383.

* Il titolo si ispira a «Sempre voler capire», Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 71. I titoli dei paragrafi sono rispettivamente citazioni da: *Dialogo con i poeti*, OP, p. 265; *Dolce caos, un addolcimento visionario*, ivi, p. 245; *Inesplicabile o esemplare*, ivi, p. 270; *I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose*, ivi, p. 164; *Dentro della grazia scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.

Rodolfo Sacchetti

La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi Cento anni dopo (1920-2020)¹

Abstract

In occasione del centenario della nascita (1920-2020), si vuole ripercorrere la biografia di Ruggero Jacobbi, uno dei personaggi più affascinanti del mondo letterario e teatrale del secolo scorso. Scrittore, poeta, traduttore, saggista, regista teatrale, Jacobbi inizia giovanissimo a collaborare con riviste d'avanguardia (in particolare «Campo di Marte») e a frequentare il mondo del teatro, grazie al magistero di Anton Giulio Bragaglia. Partito per il Brasile nel 1946 con la compagnia di Diana Torrieri, Jacobbi diventa un regista teatrale e un intellettuale di riferimento per la nuova scena brasiliana. Quando torna in Italia, nel 1960, Jacobbi traduce in italiano molti testi di poeti e drammaturghi brasiliani. Porta avanti un'intensa attività di critica letteraria e teatrale. Numerosi gli autori che studia: Rimbaud, Maeterlinck, O'Neill, i *maudits* francesi e vari autori italiani inclusi nel postumo *L'avventura del Novecento* (1984). Professore ordinario di Letteratura brasiliana all'università di Roma, ha diretto negli anni Settanta l'Accademia d'Arte drammatica "Silvio D'Amico". Negli ultimi anni, grazie ad Anna Dolfi, sono stati pubblicati numerosi inediti, in particolare il romanzo sperimentale *Le notti di Copacabana* (2018) e l'ampia produzione poetica (*Aroldo in Lusitania e altri libri inediti di poesia*, 2006).

On the occasion of the centenary of his birth (1920-2020), we want to retrace the biography of Ruggero Jacobbi, one of the most intriguing characters in the literary and theatrical world of the last century. Writer, poet, translator, essayist, theater director, Jacobbi began very young to collaborate with avant-garde magazines (in particular "Campo di Marte") and to frequent the world of theater, thanks to the teaching of Anton Giulio Bragaglia. Having left for Brazil in 1946 with the company of Diana Torrieri, Jacobbi becomes a theatrical director and an intellectual of reference for the new Brazilian scene. When Jacobbi returned to Italy in 1960, he translated many texts of Brazilian poets and playwrights into Italian. He carries out an intense activity of literary and theatrical criticism. His interests are numerous: Rimbaud, Maeterlinck, O'Neill, the French maudits, and many Italian authors included in the posthumous L'Avventura del Novecento (1984). Full professor of Brazilian literature at the University of Rome, in the 1970s he directed the Academy of Dramatic Art "Silvio D'Amico". In recent years, thanks to Anna Dolfi, numerous unpublished works have been edited: an experimental novel (Le notti di Copacabana, 2018) and the extensive poetic production (Aroldo in Lusitania e altri inediti di poesia, 2006).

¹ Questo testo, in una versione più sintetica, è nato appositamente per la puntata del 21 febbraio 2020 di *Wikiradio*, programma radiofonico quotidiano in onda su Radio 3 Rai dalle 14 alle 14.30, a cura di Loredana Rotundo, con Antonella Borghi, Lorenzo Pavolini e Roberta Vespa. La puntata *Ruggero Jacobbi raccontato da Rodolfo Sacchetti* è ora ascoltabile in podcast: <https://www.raiplayradio.it/audio/2020/02/WIKIRADIO---Ruggero-Jacobbi--300381bf-0f7a-427a-ac5a-1668d094758f.html>

1. *La formazione di un irregolare*

Ruggero Jacobbi nasce il 21 febbraio 1920 a Venezia, ma poteva nascere anche in un'altra città, perché il padre, impiegato in una nota industria petrolifera, per ragioni di lavoro, è abituato a trasferirsi con una certa regolarità.² Ed è anche il destino del piccolo Jacobbi che frequenta le scuole elementari a Genova, le medie a Torino e le superiori a Roma. Per poi iscriversi, sempre a Roma, alla facoltà di lettere, che non finirà mai.

Jacobbi nasce dunque a Venezia, «ma a chi gli chiedeva di dove fosse, rispondeva provocatoriamente di essere della terronia universale».³ Jacobbi si sentirà sempre uomo del sud, del sud Italia, da dove proviene una parte della sua famiglia, ma anche del sud del mondo, in particolare del Brasile, dove passa quattordici anni della sua vita.

Ancora studente liceale comincia a scrivere recensioni letterarie, per lo più dedicate a poeti e prosatori contemporanei come Nino Savarese, Leonardo Sinisgalli e Alfonso Gatto. È un ragazzo straordinariamente precoce e dalla memoria prodigiosa. Se ne accorgono alcune riviste romane, fiorentine e milanesi che lo ospitano con regolarità. E il suo nome inizia a circolare.⁴

Anche a scuola Jacobbi non passa inosservato. Si racconta che all'esame di maturità, il professore di italiano gli dice che porta il nome di un critico di grande valore, collaboratore di molte riviste letterarie. Quando Jacobbi confessa di essere lui la persona di cui si parla e non un omonimo, il docente non ritenne necessario far proseguire l'esame.

Se ne accorgono anche i Gruppi Universitari Fascisti (i Guf) e i membri della cultura del Partito Fascista. Jacobbi viene selezionato nel 1938 a partecipare ai Littoriali della cultura di Palermo e poi la commissione, composta da Giuseppe Ungaretti e Goffredo Bellonci – lo inserisce nell'elenco dei vincitori per la critica letteraria, insieme al compagno di scuola Mario Alicata.⁵

Nel 1941 viene invitato a un convegno universitario sull'opera di Luigi Pirandello, a Caltanissetta per i *ludi juveniles* della cultura. In quell'occasione, tra il pubblico, c'è un sedicenne curioso che rimane incantato dalle parole di Jacobbi e così si appunta sul taccuino «“Oggi ho conosciuto Ruggero Jacobbi” seguito da tre punti

² Per le notizie biografiche si rimanda in particolare a *La meravigliosa vita di Ruggero Jacobbi* di Antonio Piromalli, primo capitolo del volume, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2000; per una ricca selezione di foto e immagini, curata da Anna Dolfi, si veda *Appunti per una 'mise en scène' (opera e biografia)*, in Anna Dolfi (a cura di), *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro. Atti della giornata di studio*, Firenze 14 gennaio 2002, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 377-410.

³ Lo ricorda la moglie Mara Jacobbi (colloquio privato).

⁴ Sulla precocità di Jacobbi e anche sulle sue prime collaborazioni («Il Meridiano di Roma», «Quadrivio», «Letteratura») si rimanda a Silvio Ramat, *Jacobbi in «Campo di Marte», «Corrente», «Circoli» e «Maestrale» (1938-1942)*, in *L'eclittico Jacobbi* cit., pp. 31-56.

⁵ A. Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi* cit., pp. 1-12.

esclamativi».⁶ Il giovane si chiama Andrea Camilleri. Passano tre giorni insieme a parlare di poesia. Poi all'improvviso Jacobbi sparisce. Si incontreranno solo venti anni dopo, diventando grandissimi amici, in occasione di un altro convegno, e Jacobbi gli raccontò che in quei pochi giorni del 1941 aveva intrecciato una burrascosa storia amorosa con la figlia del federale e che alla fine, per evitare complicazioni, aveva preferito darsi alla fuga.

2. Jacobbi, critico impuro⁷

La collaborazione più importante, negli anni della giovinezza, è con un foglio ripiegato in quattro, modesto nella veste tipografica, che esce ogni quindici giorni, ma che ha grandi ambizioni e, a detta dei suoi due direttori, Alfonso Gatto e Vasco Pratolini (non ancora trentenni), vuole essere *polemico e vivo*. È la rivista fiorentina «Campo di Marte», che raccoglie gli interventi dei cosiddetti “ermetici”. Anche se la rivista dura un anno solo, fanno in tempo a comparire gli interventi di Montale, De Robertis, Delfini, Landolfi e poi dei più giovani Bo, Bigongiari, Traverso, Parronchi, Luzi, Macrí... e infine di Jacobbi, che ha appena diciotto anni.⁸ I suoi contributi, nella rubrica *Terze Visioni*, sono quasi tutti dedicati al cinema e stupiscono per la capacità di creare connessioni, di mettere in relazione cinema e letteratura, cinema e società. Jacobbi è attento spettatore di molto cinema straniero, soprattutto americano, ma di «un'America umana delle stanze e delle cucine che non si ricorda dei grattacieli».⁹ Già traspare un profondo interesse per i grandi scrittori e drammaturghi

⁶ Andrea Camilleri, *Il teatro, la televisione e Ruggero*, in Francesca Bartolini, Cecilia Bellini, *Ruggero Jacobbi. Teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 9-19.

⁷ In un articolo commemorativo («La Nazione», 24 giugno 1981) Luigi Baldacci definisce efficacemente Jacobbi un «critico impuro»: «Il critico puro è quello che applica un metodo, fino a sostituire il metodo all'oggetto e lavora sulla metafisica anziché sulla fisicità dei testi; il critico impuro è quello che il metodo se lo fa prestare volta per volta dai testi, a seconda delle loro esigenze e non delle sue. In questo, Jacobbi fu nemico irriducibile di ogni purezza novecentesca, e fu veramente eclettico: nel senso nobile che rivendicavamo alla critica più di trent'anni or sono. Parlava più lingue: tutte chiaramente, sempre aborrendo dalla maniera enigmatica e formulistica. Lì stavano insieme la sua onestà e la sua intelligenza. Cose che, quando cospirano tra loro, ci danno la certezza del fuoriclasse» (Luigi Baldacci, *Jacobbi e Pizzuto*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., p. 130). Si veda anche L. Baldacci, *Ruggero Jacobbi critico: per una sua immagine totale*, in A. Dolfi (a cura di), *Diciotto saggi su Ruggero Jacobbi. Atti delle giornate di studio, Firenze, 23-24 marzo 1984*, Firenze, Gabinetto G. P. Vieusseux, 1987, pp. 239-249.

⁸ Carlo Bo ricorda così Jacobbi quando se lo vide capitare alle Giubbe Rosse: «un ragazzo che sapeva tutto, una sorta di Radiguet trasferito nel campo della critica [...]. Già allora sapeva tutto e riusciva a mettere in imbarazzo uomini che per età e per carriera erano già considerati dei maestri. Dove Jacobbi avesse letto tutte quelle cose, in che modo sapesse a memoria Mallarmé e per quale strada fosse arrivato a possedere un capitale di quel genere nessuno ce lo avrebbe saputo dire, così come in seguito leggendolo e sentendolo parlare non siamo mai riusciti a individuare la fonte di quella grazia, la ragione di quella capacità di individuazione totale della letteratura» (Carlo Bo, *Jacobbi maestro naturale*, in «Il Sabato», 31 marzo 1984).

⁹ S. Ramat, *Jacobbi in «Campo di Marte», «Corrente», «Circoli» e «Maestrale» (1938-1942)*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., p. 32.

americani, che coltiverà tutta la vita scrivendo negli anni Sessanta saggi importanti su tre premi Nobel (Eugene O'Neill, William Faulkner ed Ernest Hemingway).¹⁰ Per Jacobbi non è solo l'inizio di una collaborazione prestigiosa. È molto di più. Come è accaduto nella storia delle migliori riviste culturali, le collaborazioni si trasformano presto in amicizie profonde, che durano una vita intera. E a cementarle è la condivisione di un'idea totalizzante e radicale di letteratura, una *letteratura come vita*, secondo l'espressione di Carlo Bo,¹¹ che però Jacobbi declinerà in un modo tutto suo.

Nel 1968 – in un clima culturale completamente differente, fatto di neoavanguardie e impegno politico – l'editore Vallecchi affida proprio a Jacobbi il compito di ricordare l'esperienza ermetica di «Campo di Marte» a trent'anni di distanza. E Jacobbi dà prova della sua lucidità e delle sue sintesi fulminanti:

La giovane letteratura era, diciamolo, anche impreparata ad ogni seria discussione in cui il risentimento etico (fortissimo) sconfinasse in vero e proprio argomentare politico. Viveva del proprio squallore, della propria addolorata estraneità al mondo circostante, del proprio privato pudore e del proprio tirocinio tecnico. E forse basterà dire che quei giovani innanzitutto difendevano la letteratura.¹²

È questa una delle tante abilità di Jacobbi: stare dentro le cose e saperle raccontare. Riuscire a partecipare, ad agire, a essere promotore di un'azione culturale, e poi saperla vedere da fuori, comprenderne gli sviluppi, l'evoluzione.

3. Il teatro e il 'maestro' Bragaglia

A diciassette anni, nel 1937, Jacobbi pubblica su «Il Meridiano di Roma»¹³ una recensione a *Sottopalco*,¹⁴ la raccolta di saggi del regista Anton Giulio Bragaglia. Bragaglia legge l'articolo e ne rimane colpito. I due s'incontrano e nel giro di poco tempo Jacobbi si trova così al Teatro delle Arti di Roma a seguire il “maestro” Bragaglia, che gli insegna tutto in materia di tecnica e artigianato teatrale. “Il maestro Bragaglia”, così continuerà a chiamarlo con affetto e gratitudine a distanza di anni, anche quando le posizioni saranno ben distinte.¹⁵

¹⁰ Gli interventi di Jacobbi sono: l'*Introduzione* al volume delle opere *Eugene O'Neill* (Torino, Utet, 1962), *La vita e l'opera di Wiliam Faulkner* (in *Wiliam Faulkner. Premio Nobel per la letteratura 1949*, Milano, Fratelli Fabbri, 1967) e *La vita e l'opera di Ernest Hemingway*, in *Ernest Hemingway: premio Nobel per la letteratura 1954*, Milano, Fratelli Fabbri, 1968. Gli ultimi due contributi sono adesso ristampati in anastatica in Nicola Turi (a cura di), *Faulkner ed Hemingway: due nobel americani*, Firenze, FUP, 2009.

¹¹ Carlo Bo, *Letteratura come vita*, in «Frontespizio», settembre 1938.

¹² R. Jacobbi, *Campo di Marte trent'anni dopo: 1938-1968*, Firenze, Vallecchi, 1969, pp. 15-16.

¹³ «Il Meridiano di Roma», 31 ottobre 1937.

¹⁴ Anton Giulio Bragaglia, *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, I. Barulli & Figlio, 1937.

¹⁵ Jacobbi interviene due volte in maniera articolata sul lavoro di Bragaglia. La prima è con *Lungo viaggio dentro il teatro* in A. Dolfi (a cura di), *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope De Vega, Molière*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 475. La seconda, che nasce come discorso commemorativo pronunciato al Teatro Studio di Roma il 30 gennaio 1965, si trova in R. Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 97-113.

Jacobbi è un giovanissimo letterato. Entra nel teatro per una misteriosa curiosità interiore che lo spinge a osservare da vicino il processo intimo e segreto dell'arte scenica, che lui chiama «l'antico enigma dell'incarnarsi dello spirituale in azione, dell'individuale nel collettivo, dell'immutabile nell'infinitamente mutabile».¹⁶

Bragaglia non può rispondere a tutte le domande di Jacobbi, anche perché nel 1937 non è più il «il mago Bragaglia», cioè il geniale uomo di teatro che predicava un *teatro teatrale*, cioè un teatro assoluto, il teatro antiletterario. Nel 1937 Bragaglia «aveva preso una cotta per il teatro naturalista regionale, a tinte forti, con uno spiccato accento popolare, sanguigno, passionale; dirigeva con entusiasmo *Cavalleria rusticana* e dirigeva O'Neill come fosse *Cavalleria rusticana*».¹⁷ Jacobbi è insofferente a certe approssimazioni, ma è ancora molto giovane e pensa di essere nel mondo del teatro un intruso, un uomo di passaggio.¹⁸

Però – oltre alla neonata Accademia d'arte drammatica diretta da Silvio D'Amico – il Teatro delle Arti di Bragaglia rimane il più importante centro di cultura teatrale a Roma. È un teatro moderno, che anticipa tante conquiste dei Teatri Stabili del dopoguerra e offre molti spettacoli tratti da drammaturgia straniera, che Bragaglia con grande abilità riesce, nonostante i divieti della censura fascista, a far realizzare. In quegli anni debuttano giovani registi e futuri uomini di teatro da Giulio Pacuvio a Gerardo Guerrieri, da Turi Vasile allo stesso Jacobbi.

Una generazione intera a Roma si forma frequentando il Teatro delle Arti di Bragaglia o l'Accademia d'arte drammatica che porta avanti una minuziosa e sistematica *pedagogia del gusto*, dando centralità assoluta al valore del testo:

Durante la nostra formazione abbiamo vissuto questo dialogo e dobbiamo tutto a quelle voci dialoganti. Alcuni si sono diplomati all'Accademia e poi magari sono venuti a far pratica alle Arti, altri hanno imparato il mestiere nei teatrini universitari e poi hanno dato una mano a Bragaglia come è accaduto a me. I due maestri si ignoravano e magari si insultavano al vertice ma i giovani teatranti si confondevano alla base. Lo scambio quotidiano (anzi notturno) di pensieri e di propositi annullava ogni aspetto settario della situazione.¹⁹

Così Jacobbi, adesso studente di Lettere all'Università di Roma, con una tesi su Stéphane Mallarmé, che non riesce a finire, diventa presto regista per il Teatro dei Guf. Nel 1942 debutta con il suo primo spettacolo, *Minnie la candida* di Massimo Bontempelli. In scena spicca la protagonista, una sconosciuta diciannovenne, al suo primo spettacolo, Anna Proclemer.²⁰ Bontempelli assiste allo spettacolo e ne rimane

¹⁶ R. Jacobbi, *Lungo viaggio dentro il teatro*, in *Quattro testi per il teatro. Traduzioni da Shakespeare, Lope De Vega, Molière* cit., pp. 473-490.

¹⁷ Ivi, p. 473.

¹⁸ «In quel teatro io mi trovai dapprima come un letterato di passaggio e poi questo passaggio è durato tutta la vita. Mettendomi imprudentemente in mezzo fra drammaturgo e attore e più ancora fra attore e spettatore» (R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Milano, Garzanti, 1984, p. 32).

¹⁹ R. Jacobbi, *Bragaglia, artista e profeta*, in *Teatro da ieri a domani* cit., pp. 97-113.

²⁰ L'episodio viene raccontato da Jacobbi alla radio nella trasmissione *L'uomo della notte*, nella puntata andata in onda il 1 dicembre 1975; i testi della trasmissione sono pubblicati ora in Eleonora Pancani (a cura di), *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, FUP, 2007, pp. 19-23.

entusiasta.²¹ Anche Bragaglia rimane molto colpito e decide di scritturare Jacobbi come regista al Teatro delle Arti.

Però i tempi di guerra cambiano i piani e accelerano gli eventi. Jacobbi, il 5 gennaio 1944 è incarcerato nel sesto braccio di Regina Coeli di Roma, per avere distribuito in autobus volantini contrari al regime (viene definito “detenuto sovversivo”, e non sarà l’unica volta). Dopo la liberazione si trasferisce da Roma a Milano. Comincia a insegnare recitazione e storia del teatro nella Scuola d’arte drammatica del Fondo Matteotti. Politicamente è un uomo di sinistra, vicino al socialismo internazionalista, ma non si lega a nessun partito.

In quel periodo l’attrice Diana Torrieri, anche lei emersa dal giro di artisti che ruotava attorno a Bragaglia, chiede aiuto a Jacobbi per trovare un regista che potesse riallestire il suo spettacolo *Il lutto si addice a Elettra*. A Jacobbi viene l’idea di coinvolgere un giovane ventiquattrenne, che ancora nessuno conosce: Giorgio Strehler, che accetta con un po’ di timore per i pochissimi giorni di prove a disposizione, ma anche con molto entusiasmo, realizzando così la sua prima regia italiana. Che è un trionfo. Nel giro di pochi mesi, in un’Italia appena uscita dalla guerra, si stringono per Jacobbi nuove importanti amicizie. E le notti spesso si trascorrono in compagnia di Strehler, Grassi, Renato Simoni, Vito Pandolfi, la Torrieri. Il gruppo di amici inizia a immaginare un nuovo teatro da fondare a Milano, un teatro pubblico, quello che di lì a pochi mesi sarebbe stato il Piccolo Teatro di Milano.²²

La storia per Jacobbi sembra segnata. Inserita su binari sicuri. E invece l’immaginazione corre più veloce e il desiderio di spazio e di cambiamento spinge Jacobbi a imbarcarsi, come direttore della Compagnia di Diana Torrieri, sul piroscampo Lugano. Destinazione Brasile. È la prima volta, dopo la fine della guerra, che una compagnia italiana torna in Sudamerica.

4. *L’avventura brasiliana*

Nei primi giorni di novembre del 1946 dal porto di Genova parte per il Brasile il piroscampo Lugano, che ha due guerre mondiali alle spalle, è servito a trasportare le truppe in Abissinia e ora è stato riconvertito per usi civili.²³ Nelle lettere di protesta degli oltre cinquecento passeggeri a bordo, la nave viene definita una «vecchia carretta del mare». Le condizioni di viaggio sono miserevoli. E in effetti il piroscampo

²¹ Bontempelli nella nota illustrativa al volume *Teatro* (Milano, Mondadori, 1947) racconta: «dopo altri cinque anni, terzo tentativo: a Roma, al “teatro dell’università”, il 30 marzo 1942 la diciannovenne esordiente Anna Proclemer e Ruggero Jacobbi regista, anche lui esordiente, portarono la coraggiosa Minnie a un perfetto trionfo. Sebbene la avessero già giustiziata cinque anni innanzi, tutto il pubblico delle prime e tutta la critica romana, non solamente s’entusiasmarono della Proclemer e profusero lodi al regista, ma finalmente accettarono, in pieno, la veggente follia di Minnie che tanto li aveva irritati».

²² Diana Torrieri, *Destinazione Emily*, Cinisello Balsamo, Edizioni paoline, 1990, pp. 54-55. Paolo Grassi, *Quarant’anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Mursia, 1977, p. 144.

²³ *Lugano. Cronistoria delle navi* in http://www.test.swiss-ships.ch/schiffe/lugano_010/history_i_lugano_010.html

Lugano verrà smantellato solo due anni più tardi. Ma complessivamente si respira un'aria di grande entusiasmo. È il primo viaggio istituzionale, organizzato dalla Fiera Campionaria navigante di Milano. C'è voglia di ricominciare. Jacobbi, quando parte, ha ventisei anni. Il Brasile è un paese tutto da scoprire. E in uno dei suoi saggi ne restituisce un'immagine efficace.

Il Brasile è “grande da impazzire” sia sulla carta geografica sia nella mente, nel ricordo. “Nemmeno nel più raffinato appartamento di Copacabana, nel più lucente ufficio di San Paolo, si può fare a meno di sentire il ronzio, lo sciacquo, lo stormire di questa immensa massa territoriale intorno a noi” [...]. La nuovissima mescolanza di razze e l'immensità del territorio rendono il paese affatto unico: è il Brasile, è l'unica cosa autonoma con una faccia sua, in questo emisfero, oltre gli Stati Uniti. Pure è, od era fino a ieri, un gigante addormentato. Con una sua malinconia, una sua astrazione, una sua ironia, un suo scetticismo feroce. Se si sveglia, può far tremare il mondo.²⁴

Nei primi due anni, Jacobbi si inventa molti mestieri: l'importatore di film italiani, l'inviato speciale o l'interprete per certi personaggi particolari che visitano il Brasile.... Con uno di questi Jacobbi passa più di un mese, di giorno e soprattutto di notte: è lo scatenato Orson Welles, innamorato del Brasile, che sta cercando di girarci un film...²⁵

Fin dall'inizio per Jacobbi, pur tra mille difficoltà, il Brasile appare come una *straordinaria avventura*. E lo è per un'intera generazione di registi, attori, tecnici italiani che come lui, usciti ventenni dalla guerra, sono emigrati più o meno nello stesso periodo: gli attori e registi Adolfo Celi, Luciano Salce, Flaminio Bollini, Alberto D'Aversa, Fabio Carpi, lo scenografo Gianni Ratto...²⁶

Jacobbi riesce piuttosto rapidamente a diventare uno dei registi più importanti, offrendo al pubblico un'estetica raffinata, attenta però alle ragioni del testo. La sua incredibile vitalità lo spinge a occuparsi anche di cinema, girando tre film, di televisione, di critica teatrale e letteraria, collaborando con i maggiori quotidiani. Jacobbi lascia tracce profonde anche attraverso un'intensa attività di insegnamento prima a San Paolo, poi a Porto Alegre.²⁷ Insomma, grazie anche a una stupefacente padronanza della lingua portoghese, Jacobbi non rimane chiuso nel gruppo italiano ed estende il suo campo d'azione a tanti ambiti culturali e anche a più città, partendo da Rio de Janeiro, dove vive dal '46 al '49.

Poi vai a Rio de Janeiro e cominci a capire. La città è didattica, ripartita: i nuovi ministeri e musei ti mostrano il volto di un'architettura moderna ariosa e fantasiosa. Nelle strade vecchie ritrovi un ottocento ancora coloniale. Ma se ti sposti alla zona sud ti accoglie Copacabana. È tutta turistica e lussuosa. Luce del

²⁴ R. Jacobbi, *Immagine del Brasile*, in *Teatro in Brasile*, Bologna, Cappelli, 1961.

²⁵ Jacobbi narra l'episodio in varie occasioni, una di queste è la trasmissione del 19 agosto 1980 del programma *Pomeriggio musicale: la musica e i dischi di Ruggero Jacobbi*, a cura di Paolo Terni, ora pubblicata in *Ruggero Jacobbi alla radio* cit., pp. 181-182.

²⁶ Giacomo Gambetti, *Adolfo Celi: un uomo per due culture*, Rio de Janeiro, Istituto italiano di cultura, 2002; Luciana Stegagno Picchio, *Brasiliani in scena*, in R. Jacobbi, *Brasile in scena*, a cura di L. Stegagno Picchio con la collaborazione di Alessandra Vannucci, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 9-15.

²⁷ Sul periodo brasiliano si veda: A. Vannucci, *Strategie di transizione. Ruggero Jacobbi critico e regista in Brasile (1948-1960)* e *Bibliografia brasiliana di Ruggero Jacobbi*, in *L'eclittico Jacobbi* cit., pp. 209-234 e pp. 343-376.

sole di giorno, del neon di notte. Confonde tutto, aiuta la pazzia propria del quartiere, che poi è una vera città, un serpentine balneare-commerciale-sessuale snodato lungo l'Atlantico. Più su, sulle colline, si arrampicano le inverosimili catapecchie dei miserabili. Hai sempre l'impressione che un giorno o l'altro verranno giù e faranno piazza pulita.²⁸

Gli anni Cinquanta sono quasi tutti passati a San Paolo, che vive una stagione memorabile segnata dalla forte crescita economica. Lo spettacolo diventa un moto di affermazione per una borghesia lavoratrice e ormai disancorata dal passato coloniale.

Vai per San Paolo e sei stordito dall'altezza dei grattacieli, dal fragore delle automobili [...]. In ogni palazzo file di ascensori salgono e scendono. A San Paolo tutto vuole essere scintille elettriche e dinamismo moderno. Non vuole essere natura, vuole essere pietra, ferro. Il paulista è un nuovo tipo umano, un migrante che lavora da mattina a sera, è senza memoria perché è nato ieri, è nato adesso.²⁹

L'arte da svago aristocratico diventa un bene di consumo sempre più di massa, con ricadute importanti anche nell'attività imprenditoriale. Sono gli anni della cosiddetta *renovação*, cioè il rinnovamento della scena, operato da una nuova generazione di artisti, tra i quali gli italiani giocano un ruolo fondamentale. In un primo momento il rinnovamento riguarda problemi estetici, come cioè le opere contribuiscano alla formazione di un gusto moderno, in un secondo momento i problemi diventano soprattutto di ordine etico-politico, come il teatro possa contribuire a una coscienza democratica moderna. Jacobbi è un punto di riferimento in entrambe le fasi, perché sollecita un risorgimento drammaturgico brasiliano, e lo fa traducendo in portoghese molti testi italiani che possano fungere da confronto e stimolo, e lo fa invocando la ricerca di un linguaggio popolare, che non sia immemore e indegno della propria storia e cultura. Nei suoi numerosi interventi Jacobbi quando usa il pronome "Nòs", intende sempre "noi brasiliani".³⁰ Ma nel 1960 è proprio la situazione politica del Brasile a farsi sempre più difficile. Jacobbi sarebbe rimasto ancora, ma capisce che non è più aria. E così abbastanza all'improvviso decide di tornare in Italia.

5. Ritorno in Italia

Quando Ruggero Jacobbi rientra in Italia nel 1960, ha quarant'anni. È nel pieno delle forze ma deve riguadagnare un proprio spazio, ritagliarsi un ruolo nella cultura italiana. La prima cosa che fa è tradurre e curare grandi antologie di poesia brasiliana del Novecento. Dopo aver fatto conoscere in Brasile tanta letteratura italiana, adesso Jacobbi è un ponte che unisce il Brasile all'Italia.³¹

²⁸ R. Jacobbi, *Immagine del Brasile*, in *Teatro in Brasile* cit., p. 10.

²⁹ Ivi, p. 9.

³⁰ L. Stegagno Picchio, *Brasiliani in scena*, in R. Jacobbi, *Brasile in scena* cit., pp. 9-15.

³¹ Si ricordano tra gli altri: R. Jacobbi (a cura di), *Lirici brasiliani: dal modernismo ad oggi*, Milano, Silva, 1960; R. Jacobbi (a cura di), *Murilo Mendes*, Milano, Nuova Accademia, 1961; R. Jacobbi (a cura di), *Poesia brasiliana del Novecento*, Ravenna, Longo, 1973.

Porta in Italia anche testi di giovani drammaturghi ancora pressoché sconosciuti, li traduce, come nel caso di Pedro Bloch o di Augusto Boal.³² Boal negli anni Settanta diffonderà in giro per il mondo le sue tecniche di partecipazione attiva degli spettatori, che vanno sotto il nome di Teatro dell'Oppresso. Un teatro politico di grande impatto. Anche in questo caso Jacobbi anticipa tutti, perché lo conosce personalmente molto bene, tanto che Boal considera Jacobbi un po' un suo mentore. E così Jacobbi traduce uno dei suoi primi testi *Rivoluzione alla sudamericana* già nel 1961, una commedia grottesca, dai risvolti tragici, che vede protagonista un operaio licenziato dal lavoro, che soffre a lungo la fame, fino a quando un politico corrotto, in cambio del voto, gli offre un lauto pasto. L'operaio disperato si abbuffa fino a morire di indigestione. E le assonanze con il sottoproletario che muore in croce nel *La ricotta* di Pasolini, che esce solo due anni dopo, sono davvero tante.³³

Altre volte è lo stesso Jacobbi a portare in scena il testo, come nel caso de *Il pellegrino del Nordest* di Alfredo Dias Gomes, un dramma sulla delicata questione del sincretismo religioso che Jacobbi con intelligenza e grande successo allestisce nel 1973 alla festa del Teatro di San Miniato, promossa dall'Istituto del Dramma Popolare su iniziativa della diocesi che, nel clima post-conciliare, accoglie la proposta.³⁴

Nei primi anni Sessanta Jacobbi riprende contatti con l'amico Paolo Grassi a Milano. Diventa direttore della Scuola del Piccolo Teatro fino al 1963. Dal 1961 al 1965 è critico teatrale dell'*Avanti!*,³⁵ e collabora regolarmente anche alle riviste «*Sipario*» e «*Il Dramma*». Scrive moltissimi saggi di storia del teatro italiano e straniero. Sono studi approfonditi, mai pedanti. Jacobbi ha la capacità di una sintesi felice e una comunicativa molto rara. Non è un caso che si dedichi, negli anni in cui fiorisce l'animazione teatrale, al primo testo sul teatro per le scuole superiori: *Guida per lo spettatore di teatro*.³⁶ E pubblica anche studi su poeti e scrittori, mantenendo sempre questa dimensione italiana e straniera: tra i suoi autori ci sono Pessoa, Onofri, Campana,³⁷ Mallarmé, Pizzuto...³⁸

Per tutti gli anni Sessanta e Settanta continua l'attività di regista realizzando oltre cinquanta spettacoli di prosa con un repertorio ampio e un'attenzione speciale a Pirandello e a Rosso di San Secondo, uno dei suoi autori prediletti, che considera «testimone dell'angoscia contemporanea».³⁹ Si impegna moltissimo anche alla radio,

³² Le traduzioni dei testi drammaturgici brasiliani si trovano in R. Jacobbi, *Brasile in scena* cit.

³³ Sulla ricezione di Augusto Boal in Italia rimando al mio intervento, R. Sacchetti, *Boal, Jacobbi e la Rivoluzione alla sudamericana*, in «Mosaico», maggio 2020, 196.

³⁴ Per una ricostruzione dettagliata dello spettacolo rimando al mio articolo R. Sacchetti, *Un contadino in croce: Jacobbi, Dias Gomes e l'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato*, in «Mosaico», settembre 2019, 188.

³⁵ Molte recensioni teatrali sono adesso pubblicate in R. Jacobbi, *Maschere alla ribalta. Cinque anni di cronache teatrali 1961-1965*, a cura di Francesca Polidori, introd. di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2002.

³⁶ R. Jacobbi, *Guida per lo spettatore di teatro*, Messina, D'Anna, 1973.

³⁷ R. Jacobbi, *Invito alla lettura di Campana*, Milano, Mursia, 1976

³⁸ R. Jacobbi, *Pizzuto*, Firenze, La Nuova Italia, 1971.

³⁹ R. Jacobbi, *Introduzione a un classico del Novecento*, in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto*, Samedam, Munt Press, 1977, pp. 88-94 (ora anche in copia anastatica corredata da un cd-rom curato da Francesca Polidori con la completa

con una trentina di regie di teatro radiofonico.⁴⁰ E poi verrà invitato molto spesso, sempre alla radio, sia per i suoi autorevoli commenti sulla scena teatrale e sulla cultura brasiliana, sia come ospite capace di rievocare al microfono mille episodi della sua vita, con una straordinaria capacità affabulatoria, che lo avvicina all'amico Camilleri. Sarà ospite a Radio 2 Autunno e nella trasmissione *L'uomo della notte*. Nel 1966 potrebbe aprirsi una nuova porta, una nuova occasione. Jacobbi viene chiamato a dirigere un teatro in Portogallo, a Oporto. L'esperienza però finisce ancor prima di cominciare, dopo soli pochi mesi, perché il governo di Salazar lo considera un pericoloso sovversivo e lo espelle.

In Italia riesce, come in Brasile, a operare in molti ruoli e in molti settori. È l'*eclettico* Jacobbi,⁴¹ come lo definisce Anna Dolfi, la sua studiosa più attenta e fedele.⁴² Eclettico, perché capace di compiere percorsi multipli tra teatro e letteratura. Nel 1973 ottiene l'incarico di docente di letteratura brasiliana alla Facoltà di Magistero di Roma e inizia a insegnare "storia del teatro" all'Accademia nazionale d'arte drammatica, la cattedra che era stata tra gli altri di Silvio D'Amico e di Giorgio Bassani. Per poi diventarne direttore dal 1975 al 1980: un periodo particolarmente difficile perché l'Accademia si trova senza sede e il Ministero tarda a trovare soluzioni adeguate, e anche perché una nuova generazione di artisti è in subbuglio e contesta modi e metodi didattici.⁴³ Ma Jacobbi è una figura rispettata da tutti, gli si riconosce grande autorevolezza e intelligenza. Apre l'Accademia a diverse metodologie, senza dogmi. Invita il Living Theatre a tenere un seminario e Aldo Trionfo, un *outsider*, a insegnare regia.⁴⁴

Jacobbi scompare a Roma, a sessantuno anni, il 9 giugno 1981. Eppure l'intensità della sua produzione non si ferma, e trova, grazie alla donazione delle sue carte all'Archivio Bonsanti da parte della moglie Mara e della figlia Laura, una certa fortuna editoriale. Anna Dolfi, insieme a un nutrito gruppo di giovani studiosi, pubblica per Bulzoni e per la Firenze University Press, le traduzioni di Jacobbi, quelle disperse o rimaste inedite (dal portoghese, ma anche dall'inglese, dal francese, dallo spagnolo). Vengono raccolti i saggi letterari, in un volume postumo *L'avventura del Novecento*, che rivela la solidità del critico letterario, studioso delle avanguardie storiche e della loro anomala influenza nella scena letteraria italiana.⁴⁵ Si

Bibliografia degli scritti di Ruggero Jacobbi e l'Inventario del Fondo Ruggero Jacobbi depositato presso l'«Archivio Contemporaneo A. Bonsanti» del Gabinetto Vieusseux).

⁴⁰ F. Bartolini, *Collaborazioni radio-televisive: un catalogo*, in F. Bartolini, C. Bellini, *Ruggero Jacobbi. Teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta* cit., pp. 167-178.

⁴¹ A. Dolfi (a cura di), *L'eclettico Jacobbi: percorsi multipli tra letteratura e teatro* cit.

⁴² Innumerevoli le pubblicazioni che Anna Dolfi, da oltre trent'anni, ha curato e promosso sull'opera edita e inedita di Jacobbi, prima per l'editore Bulzoni poi per la Firenze University Press. Tra i numerosi contributi critici si ricorda: A. Dolfi, *Jacobbiana*, Roma, Bulzoni, 2012.

⁴³ Si veda la testimonianza di Lorenzo Salvetti direttore dell'Accademia nazionale d'arte drammatica dal 2007 al 2015, *Le antenne di Ruggero*, in F. Bartolini, C. Bellini, *Ruggero Jacobbi. Teatro e mass media negli anni Sessanta e Settanta* cit., pp. 159-168. Gli interventi sul 'nuovo teatro' internazionale si trovano in R. Jacobbi, *Le rondini di Spoleto* cit.

⁴⁴ Sui cinque anni all'Accademia nazionale d'arte drammatica si veda anche Luigi Maria Musati, *Una testimonianza*, in *L'eclettico Jacobbi* cit., pp. 251-258.

⁴⁵ R. Jacobbi, *L'avventura del Novecento* cit.

pubblicano i testi delle trasmissioni radiofoniche. Si realizza un regesto dell'epistolario, che dà conto della vastità di rapporti che Jacobbi intratteneva. Fino ad arrivare a scoprire nel 2018 un Jacobbi narratore, autore di un romanzo di grande fascino – e sperimentale per i salti temporali, l'intreccio delle storie e dei punti di vista – un romanzo rimasto chiuso nel cassetto per mezzo secolo (che era stato bocciato da Calvino e apprezzato da Pratolini): *Le notti di Copacabana*.⁴⁶ Nei primi anni del duemila è arrivata anche la scoperta di un Jacobbi poeta, poeta di moltissime raccolte⁴⁷ – anch'esse rimaste per la gran parte clamorosamente inedite – che sono, parole sue, «come ricomporre i frammenti di uno specchio rotto»⁴⁸ e ciascun pezzo riflette, come un diario intimo e notturno⁴⁹, qualcosa della vita avventurosa di Ruggero Jacobbi.

⁴⁶ R. Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura e con introduzione di Gioia Benedetti, Firenze, FUP, 2018. Si segnala anche l'esistenza di un romanzo inedito e incompiuto, analizzato nella tesi di laurea magistrale discussa all'Università di Firenze nell'a.a. 2016/2017 (relatore prof. A. Dolfi) di Franzisca Marcetti, *Ruggero Jacobbi, «Lo sbaraglio». Un romanzo inedito e altre «cronache della provincia del Cataguay»*. Si veda anche Franzisca Marcetti, *Un romanzo interrotto di Ruggero Jacobbi*, in «Mosaico», settembre 2019, 188.

⁴⁷ Per il Jacobbi poeta si veda «*Aroldo in Lusitania*» e *altri libri inediti di poesia*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2006; A. Dolfi, *Jacobbiana* cit. e Riccardo Donati, *Il Novecento di Ruggero Jacobbi. Attualità di un'avventura critica*, in *La nostra sete che ci tenne uniti: studi sulla modernità letteraria offerti ad Anna Dolfi*, a cura di R. Donati e N. Turi, Novate Milanese, Prospero, 2018, pp. 13-40.

⁴⁸ R. Jacobbi, *Nota* alla raccolta poetica *Sonetti e poemi 1941-1966*, in «L'Albero», 1972, 49, p. 237; si veda anche A. Dolfi, *Ruggero Jacobbi. «Lo specchio cavo» della poesia*, in A. Dolfi, *Jacobbiana* cit., pp. 173-174.

⁴⁹ Sulla dimensione notturna dell'opera di Jacobbi si veda F. Marcetti, *Ruggero Jacobbi e i notturni franco-lusitani*, in A. Dolfi (a cura di), *Notturmi e musica nella poesia moderna*, Firenze, FUP, 2018, pp. 537-552.

Beatrice Stasi

Lo specifico della letteratura: inattendibilità e tabù in un racconto sveviano

Abstract

Nonostante la cornice del racconto presenti *Lo specifico del dottor Menghi* come una comunicazione di carattere scientifico, il racconto si presta a una lettura di carattere metaletterario che vi riconosca ingredienti fondamentali dell'idea di letteratura alla base della scrittura sveviana fin dai tempi della riflessione giovanile consegnata al saggio *Del sentimento in arte*.

Although the frame of the short story presents Lo specifico del dottor Menghi as a scientific communication, the tale may be read in a metaliterary way, in order to recognize in it some fundamental ingredients of Svevo's idea of literature, at the basis of his writing since the time of his youthful essay Del sentimento in arte.

1.

Ettore Schmitz

Inventore dell'Annina e di tutte le sue applicazioni più o meno pratiche.

Così si firmava Svevo in una scherzosa lettera alla moglie datata 4 maggio 1904, sicuro termine *ante quem* per la novella *Lo specifico del dottor Menghi*,¹ o quanto meno per la sua ideazione. Ad avvicinare la comunicazione epistolare a quella narrativa è anche il materiale cartaceo sul quale entrambi i testi risultano vergati: bifogli quadrettati appartenenti con ogni probabilità alla stessa risma.² Sembra confermare l'ipotizzata prossimità dei due testi un altro dettaglio, e cioè l'ironica precisazione che, nel rivendicare un'intenzionalità nella scelta della data apposta alla lettera (e alla scommessa in essa contenuta), evoca la contigua ricorrenza napoleonica ricordata anche nel racconto:

Feci tale scommessa il 4 e non il 5 maggio non volendo io avere nulla in comune con Napoleone.³

¹ Nell'edizione Meridiani, l'ultima filologicamente curata dei racconti di Svevo, lo segnalano sia Mario Lavagetto nell'introduzione (*Notizie dalla clandestinità*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, in Id., *Tutte le opere*, edizione diretta da Mario Lavagetto, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. XX) sia Clotilde Bertoni nella sua *Nota al testo*, ivi, pp. 842-843.

² Ringrazio Riccardo Cepach, svezista e anima del Museo Sveviano triestino, per aver verificato e confermato questa mia ipotesi, basata sulla riproduzione digitale dei manoscritti.

³ I. Svevo, *Epistolario*, a cura di B. Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 400.

Trovo fra le mie carte il bollettino su cui registrai la mia scoperta. Porta la data del *cinque Maggio*. Io non sono superstizioso ma la coincidenza di date è pur strana: Il cinque Maggio è una data che si chiama Napoleone, l'uomo il cui polso batteva all'unisono con l'orologio.⁴

Se anche nella *Coscienza* il 5 maggio rappresenta una data memorabile nel vissuto del protagonista, che non manca di rilevare la coincidenza napoleonica,⁵ il dettaglio medico al quale il dottor Menghi affida l'antonomastica celebrità del primo Bonaparte⁶ permette, nell'economia narrativa del racconto, d'inquadrare da un punto di vista medico quel trattamento del tempo che, da Joyce in poi,⁷ è stato riconosciuto

⁴ I. Svevo, *Lo specifico del dottor Menghi*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 64-65. Tutte le citazioni dal racconto sono tratte da questa edizione, con l'indicazione del numero di pagina tra parentesi quadre, che non viene ripetuta quando la pagina è la stessa dell'ultimo rimando.

⁵ «Era una data che non avrei dimenticata più e non l'avrebbero dimenticata forse neppure Ada e sua madre: 5 Maggio, anniversario della morte di Napoleone.»: I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, edizione critica a cura di B. Stasi, Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia*, III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 93. Anche in un'altra lettera alla moglie, datata 6 maggio 1914, Svevo rileva la contiguità della ricorrenza napoleonica: «Beata te che non sai le date. Passaste il 5 Maggio, ricordo napoleonico, senza saperlo» (I. Svevo, *Epistolario*, cit., p. 691).

⁶ Tale dettaglio aveva colpito pure Nietzsche, che in più di un'occasione ricorda di avere lo stesso battito del polso del grande condottiero. Come segnala il ricco commento al quinto volume dell'epistolario nietzschiano (Friedrich Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, in Id., *Epistolario*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, vol. V, a cura di G. Campioni e M.C. Fornari, Adelphi, Milano, 2011, pp. 1221-1222), delle pulsazioni di Napoleone Nietzsche parla in un frammento (6[95]) dell'autunno 1880, a margine della lettura dei *Mémoires 1802-1808* di Madame de Rémusat, pubblicate a Parigi nello stesso anno (cfr. F. Nietzsche, *Aurora e frammenti postumi* (1879-1881), in Id., *Opere*, V/1, a cura di G. Colli, M. Montinari, Milano, Adelphi, 1964 p. 445). Quanto alla propria analogia fisiologica con Napoleone, Nietzsche la ricorda in una conversazione con Resa von Schirnhofer (H. Lohberger, *Friedrich Nietzsche und Resa von Schirnhofer*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 22, 1969, p. 255) e nel breve profilo biografico accluso a una lettera indirizzata al critico letterario danese Georg Brandes, che stava preparando un ciclo di lezioni presso l'università di Copenaghen con le quali intendeva promuovere la conoscenza del filosofo tedesco: la lettera (da Torino, 10 aprile 1888) compare già nel 1904 nel terzo volume della prima edizione dell'epistolario nietzschiano (sul sito <https://archive.org> sono riuscita a consultare la seconda edizione, del 1905: F. Nietzsche, *Gesammelte Briefe*, dritter Band, Berlin und Leipzig, Schuster und Loeffler, 1905, p. 301). Le date non escludono dunque la possibilità di una conoscenza diretta da parte di Svevo di questa lettera, pubblicata anche in alcune edizioni inglesi del secondo decennio del Novecento del saggio che Brandes dedica a Nietzsche nel 1889, *Aristokratisk radikalisme*. Interessante notare come alcune opere di Brandes siano presenti nel catalogo cartaceo della biblioteca Hortis, anche questo consultabile in rete (<http://trieste-scripta.spacespa.it/>). Ringrazio Maria Cristina Fornari per aver facilitato queste mie estemporanee ricerche nietzschiane, che cercano di portare un piccolo tassello al mosaico, non ancora adeguatamente assemblato, del rapporto di Svevo con Nietzsche, «il grande Innominato dell'opera sveviana», come lo definisce Brian Moloney nella sua introduzione a I. Svevo, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, raccolti e introdotti da Brian Moloney, Nota al testo a cura di Nicoletta Staccioli, Edizione Nazionale dell'*Opera omnia* di Italo Svevo, IV, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. XXVII. Sulla scia napoleonica, e certo sulle tracce non di un rapporto intertestuale diretto ma di una spontanea convergenza su interessi comuni, sarebbe interessante proporre una lettura parallela dell'articolo *Per un critico* (firmato come E. Samigli da Svevo su «L'Indipendente» del 20 marzo 1887 e dedicato all'importante *Napoléon Bonaparte* pubblicato da Taine in due puntate solo poche settimane prima sulla «Revue des deux mondes», 79, 15 febbraio 1887, pp. 721-752, e 80, 1° marzo 1887, pp. 5-48) e delle parole che Nietzsche dedica allo stesso testo in una lettera indirizzata direttamente a Taine il 4 luglio 1887 (Friedrich Nietzsche, *Epistolario 1885-1889*, cit., p. 408).

⁷ Il rimando è alla celebre lettera del 30 gennaio 1924 in cui Joyce comunica a Svevo le sue prime reazioni alla lettura della *Coscienza*, dichiarandosi particolarmente colpito dal «trattamento del tempo nel romanzo» (Italo Svevo, *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Maire Anne Comnène, Valerio Jahier*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1965, pp. 29-30). Senza alcuna pretesa di esaustività per un tema che ha attirato anche l'attenzione di un altro illustre scrittore novecentesco come Alain Robbe-Grillet nella sua recensione alla *Coscienza* datata 1954 (raccolta nel suo *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1963), ci si limita a citare in questa sede un contributo che chiama direttamente in causa *Lo specifico del dottor Menghi* e che conclude definendo lo stesso «testo letterario» come una «macchina del tempo» (Giuseppe Stellardi, *Dal tempo del corpo al tempo della scrittura: le forme della temporalità umana nell'opera di Italo Svevo*, in *Italo Svevo e le scienze: vita, tempo scritte*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di Marie Guthmüller ed Esther Schomacher, Fascicolo speciale di «Aghios.

come elemento caratterizzante la scrittura sveviana. L'intera novella ruota infatti, com'è noto, intorno alla ricerca di un farmaco in grado di produrre il ritmo migliore per vivere e i suoi effetti solo apparentemente collaterali sul piano del ritmo narrativo sono stati riconosciuti da Lavagetto non solo nel racconto in questione, ma anche, in prospettiva, nell'ultima stagione narrativa sveviana, in cui lo scrittore, a detta del critico, avrebbe iniettato «in modo più o meno intermittente [...] variabili dosi di *Annina*».⁸

Per rimanere, però, all'interno dei confini testuali dello *Specifico del dottor Menghi*, quest'applicazione metaletteraria del ritrovato farmaceutico al centro del racconto introduce ma non conclude le possibilità ermeneutiche di una simile chiave di lettura per una narrazione già inquadrata attraverso una *mise en abyme* classica come quella del manoscritto ritrovato.

Una lacuna nell'unico testimone del racconto giunto fino a noi impedisce, in realtà, di comprendere tutte le implicazioni di questa scelta (meta)narrativa di Svevo:⁹ nella sezione iniziale della cornice la lettura davanti alla Società Medica del memoriale scritto dal dottor Menghi è affidata, per una precisa volontà espressa dal suo autore «al suo letto di morte», al «dottor Galli, un socio che per invincibile timidezza non prendeva mai la parola» [p. 61]. La successiva lacerazione del foglio impedisce, però, di capire come mai, nel ritorno circolare alla cornice dell'ultima pagina, tale lettura risulti effettuata dal tutt'altro che timido e discreto presidente della Società, il dottor Clementi. Che poi Clementi venga a più riprese additato come l'antagonista di turno in cui s'incarna la dinamica competitiva (e tendenzialmente fraticida) costante in tanta narrativa di Svevo,¹⁰ non può che insinuare un sospetto sulla sua attendibilità come lettore e interprete del testo al quale il suo avversario Menghi aveva affidato la propria apologetica versione dei fatti. Come si è accennato, la lacuna testuale provocata dalla lacerazione del primo foglio del testimone¹¹ occulta il come e perché

Quaderni di studi sveviani», 7/8, 2014, pp. 192-207). Se una intera sezione di quegli atti era intitolata *Macchine del tempo*, anche il recentissimo articolo concentrato esclusivamente sul nostro racconto di Letizia Cristina Margiotta privilegia questa chiave di lettura fin dal titolo: *Malattia del tempo, medicina e letteratura: «Lo specifico del dottor Menghi»*, in «Aghios. Quaderni di Studi Sveviani», n.s., 1, 2019, pp. 13-30.

⁸ M. Lavagetto, *Notizie dalla clandestinità*, cit., p. XXV.

⁹ Non manca di rilevare il problema il custode dei manoscritti sveviani Riccardo Cepach, *Il dottore si ammalò... Come il medico ammalato fa il paziente sano (nell'opera di Svevo)*, in *Guarire dalla cura – Italo Svevo e i medici*, a cura di Riccardo Cepach, Comune di Trieste, Assessorato alla Cultura, Trieste, Servizio Bibliotecario Urbano/Museo Sveviano, 2008, pp. 133-184, p. 171n.

¹⁰ Nella chiusura della cornice Clementi attribuisce l'ostilità di Menghi nei suoi confronti a una propria precedente pubblicazione, intitolata *Lo scienziato paranoico*, in cui Menghi si sarebbe riconosciuto, prefigurando, com'è già stato osservato, il modo in cui Svevo racconta in *Soggiorno londinese* la reazione alla lettura della *Coscienza di Zeno* di Edoardo Weiss, che si sarebbe offeso pensando di aver potuto in qualche modo ispirare al figura del dottor S. (Teresa Spignoli, *Tra Freud e Leopardi: modelli intertestuali nell'opera di Italo Svevo e Paolo Volponi*, in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, a cura di Giuseppe Stellardi ed Emanuela Tandello Cooper, Leicester, Troubador, 2014, II, pp. 125-142).

¹¹ Presentando la stessa larghezza degli altri fogli (cm 21,5) è possibile ipotizzare che anche il primo foglio appartenesse alla stessa risma dei fogli successivi e che dunque, prima della lacerazione, presentasse la stessa lunghezza e potesse ospitare 31 righe come i fogli successivi: la lacuna sarebbe perciò piuttosto consistente (fino a un massimo di 15 righe, secondo la valutazione di Riccardo Cepach, che torno a ringraziare). L'affinità riscontrabile nel materiale cartaceo e nella grafia sembra escludere l'ipotesi che il primo foglio possa attestare una redazione precedente rispetto a quella contenuta nei fogli successivi: sul modo di lavorare di Svevo, che nel copiare e correggere sostituiva con la nuova

la voce neutra (se non neutrale) scelta da Menghi sia stata sostituita da quella «stentorea» [p. 79] (per non dire ostile) del dottor Clementi, ma anche in assenza di spiegazioni questo semplice dato di fatto finisce con l'affidare alla cornice della novella la stessa funzione che sarebbe stata svolta nella *Coscienza* dalla *Prefazione* del dottor S., col quale il dottor Clementi condivide un supponente complesso di superiorità nei confronti del narratore interno (anche lui presentato come suo paziente all'interno del racconto). In entrambi i casi, la versione dei fatti raccontata in prima persona dal protagonista della vicenda viene recepita e trasmessa con dichiarata e sprezzante diffidenza da chi la rende pubblica, leggendola ad alta voce nel racconto o affidandola addirittura a un editore nel romanzo. E dunque in entrambi i casi l'inattendibilità del narratore principale (perché bugiardo o perché folle) è denunciata da un narratore secondario che tradisce nei confronti del primo talmente tanto malanimo da suscitare dubbi sulla stessa credibilità di quella denuncia.¹²

La genesi stessa dell'atto narrativo di Menghi offre però alcuni spunti di riflessione che possono far riconoscere in questa potenziale inattendibilità comune a tanti narratori sveviani (principali o secondari che siano) non tanto uno stratagemma funzionale all'insinuazione quasi giallistica di un atteggiamento sospettoso verso la loro versione dei fatti, quanto una costante funzionale alla connotazione *tout court* dell'atto narrativo (o più genericamente letterario) tratteggiata dall'intero racconto. Se già nell'*incipit* di *Senilità*, fin dalla prima edizione del 1898, il narratore, dopo aver riportato approssimativamente («a un bel circa») le prime parole di Emilio ad Angiolina, ne metteva in dubbio la veridicità proponendone una riscrittura più «franca», a sua volta decostruita e smentita dalla situazione del personaggio illustrata nella chiosa successiva,¹³ il ritorno di questo modo di presentare l'atto narrativo nella novella dei primi del secolo potrebbe confermarne e documentarne la natura strutturale e non contingente, alla base della sua ancora più appariscente esibizione

versione quella precedente, contestualmente distrutta, in modo tale da rendere possibile l'interpolazione di materiali riconducibili a fasi di elaborazione diverse, resta fondamentale il saggio di Stefano Carrai *Due note di critica testuale sveviana*, «Lettere italiane», XXXV, 3, luglio-settembre 1983, pp. 345-358.

¹² L'analogia con la *Coscienza di Zeno* non poteva sfuggire a lettori attenti come Mario Lavagetto (*Notizie dalla clandestinità*, cit. p. XXVI: «dal punto di vista tecnico, costituisce il primo tentativo di declinare la storia in prima persona, di affidarne – nella cornice abilmente riproposta del manoscritto ritrovato – la responsabilità a colui che l'ha vissuta. Vent'anni prima di Zeno e delle *Continuazioni*, è la sperimentale esplorazione di quella particolare forma che, parafrasando una lettera a Montale di molti anni dopo, potremmo definire una autobiografia altrui.») e Riccardo Cepach (*Il dottore si ammalò* cit., p. 175: «del romanzo *Menghi* prefigura la struttura narrativa affidando a un medico la cornice narrativa e a un paziente che sperimenta un innovativo metodo terapeutico il resoconto in prima persona»). Insiste analogamente sull'inattendibilità che caratterizza tanto Clementi quanto Menghi Chiara Marasco, *Suggestioni fantastiche e rivelazioni scientifiche in una novella di Italo Svevo: «Lo specifico del dottor Menghi»*, in *Le tentazioni del fantastico: racconti italiani da Gualdo a Svevo*, a cura di Antonio D'Elia, Cosenza, Pellegrini, 2007, pp. 437-455.

¹³ «La parola era tanto prudente ch'era difficile di crederla detta per amore altrui e un po' più franca avrebbe dovuto suonare così: - Mi piaci molto, ma nella mia vita non potrai essere giammai più importante di un giocattolo. Ho altri doveri io, la mia carriera, la mia famiglia. / La sua famiglia? - Una sola sorella non ingombrante né fisicamente né moralmente [...] / La carriera di Emilio Brentani era più complicata perché intanto si componeva di due occupazioni e due scopi ben distinti. Da un impiego di poca entità e di non grande risorsa presso una Società di Assicurazioni, egli traeva giusto il denaro di cui la famigliuola abbisognava. L'altra carriera era letteraria e, fuori di una riputazioncella, – soddisfazione di vanità più che d'ambizione – non gli rendeva nulla, ma ancora meno lo affaticava»: Italo Svevo, *Senilità* [1898], a cura di Renzo Rabboni, Edizione nazionale dell'*Opera omnia* di Italo Svevo, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, t. I, pp. 3-4.

nella *Coscienza*. L'intera novella può così essere letta come un *exemplum* che, descrivendo circostanze e motivazioni alla base di un particolarissimo atto narrativo, finisce con l'illuminare tratti distintivi tipici della comunicazione letteraria in generale. Che poi a contraddistinguere lo specifico atto narrativo in questione sia la connotazione scientifica non solo del suo oggetto, ma anche del target di pubblico selezionato e dello stesso contesto in cui è ambientato rende ancora più provocatoriamente paradossale la caratterizzazione che ne viene proposta, nel quadro della drammatica contrapposizione tra arte e scienza centrale nel dibattito culturale tra i due secoli. In altri termini, la scelta di un racconto incentrato su un esperimento scientifico, scritto da uno scienziato e letto da un altro scienziato a un pubblico di scienziati, per rappresentare – come si cercherà di dimostrare – la specificità della comunicazione letteraria e la sua irriducibilità alla trasparente referenzialità alla base della comunicazione scientifica, contribuisce a consolidare la già riconosciuta centralità della posizione di questo testo all'interno dell'opera di Svevo.¹⁴

2. All'origine, infatti, della propria scrittura Menghi evoca per prima cosa un tabù e la sua irresistibile infrazione:

Ho deciso che la mia invenzione muoia con me ma non so risolvermi a conservare il segreto sulle strane esperienze che con tale invenzione mi è stato concesso di fare. [61]¹⁵

Il discorso introduttivo del narratore prosegue dichiarando come quel tabù, per quanto evidentemente non rispettato *in toto*, sia comunque in grado di determinare e imporre una strategia comunicativa fondata sull'occultamento di dati fondamentali. L'ammissione di un simile occultamento da un lato consente di denunciare fin dalle prime battute il rischio dell'inattendibilità che incombe sul memoriale e dall'altro di ricondurlo a una scelta motivata e meditata:

Non potendo perciò mettere a disposizione di tutti il materiale che servì a me per i miei esperimenti, mi sarà difficile di far credere nella verità di quanto sto per esporre.

¹⁴ Se Mario Lavagetto (*Notizie dalla clandestinità*, cit., p. XX) lo definisce «uno dei suoi racconti più belli e significativi», resta un motivo di stupore il fatto che non siano giunti fino a noi indizi di tentativi di pubblicazione da parte di Svevo. Interessante ricordare le parole con cui lo scrittore, in una lettera a Larbaud del 3 novembre 1925, accompagnava l'invio della breve novella *La madre*: «Io Le invio qui acclusa la mia novella, ma non ho la più lontana idea se contenga di quelle cose che di me La possono interessare. Molte cose io scrissi che poi distrussi sentendovi il vuoto io stesso. Faccia Lei della novella quello che crede. Altro di pronto io non ho» (I. Svevo, *Carteggio*, cit., p. 64). L'identificazione corretta della novella è dimostrata da Clotilde Bertoni grazie alle sue ricerche presso il Fond des Manuscrits della Mediathèque Valéry Larbaud di Vichy: cfr. C. Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 885.

¹⁵ La rinuncia a pubblicizzare la sua scoperta e il contesto in cui viene ambientata la lettura del testo scritto da Menghi hanno suggerito un possibile rimando a *L'autopsie du docteur Z**** di Édouard Rod (1884): Stefano Carrai, *Breve inchiesta sul dottor S.*, in Id., *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2010, pp. 45-53, pp. 51-52. Per una rassegna (e integrazione) delle possibili fonti del racconto, si veda Graziana Francone, *Sieri rigeneranti, trapianti ghiandolari e «medicamenti» vari: la manipolazione del corpo nell'officina novellistica di Svevo*, in Ead., *Prove d'autore. Genetica e tematiche strutturanti nell'officina di Italo Svevo*, Modena, Mucchi, 2013, pp. 47-106.

Rinunciando a esporre i dati alla base della propria scoperta, Menghi abdica alla possibilità stessa di dimostrarne scientificamente la correttezza metodologica e la verificabilità sperimentale e finisce con l'affidare la problematica credibilità della propria parola all'alea indefinibile di un «segno», decifrabile solo da un pubblico di iniziati. Un pubblico di scienziati, ovviamente, dato il contesto in cui è ambientato l'atto narrativo, ma selezionato, si direbbe, non tanto sulla base di competenze oggettive (considerato il non detto che ne preclude l'intervento), quanto di una soggettiva sensibilità, in grado di riconoscere il timbro della verità anche in quella comunicazione programmaticamente reticente:

Mi sostiene la fiducia che le mie parole, essendo tutte basate su fatti controllati con la massima accuratezza, portino impresso il segno della verità. Perciò la mia memoria non è destinata al grande pubblico che tale verità non saprebbe riconoscere ma ad una cerchia ristretta di scienziati.¹⁶

Tanto più azzardata, questa scommessa del narratore, e tanto meno fondata sull'accertata condivisione di un orizzonte scientifico, quanto più chiare gli appaiono sia l'ostilità sprezzante del pubblico selezionato sia le proprie responsabilità nell'aver alimentato una giustificata diffidenza che rende ancora più arbitrario e soggettivo il riconoscimento impressionistico e non ragionato di una veridicità intenzionalmente lacunosa. La scelta di programmare l'effettivo atto comunicativo dopo la propria morte finisce poi col modificare in maniera sensibile il target di pubblico selezionato e di conseguenza toni e orizzonte di attesa dell'atto comunicativo stesso:

Non temo i tanti nemici che ho anche fra voi. Soffersi molto per le vostre ironie. Ora che scrivo a chi leggerà quando sarò morto, mi sento aleggiare d'intorno la pace che vigerà allora; io non soffrirò più ed è altrettanto certo che voi lascerete il morto in pace.

La quiete che mi deriva da tali idee mi fa riconoscere volentieri che io vi diedi talvolta motivo a dubitare di me.

Lo stesso Menghi, dunque, nell'introdurre il racconto dell'esperimento di cui si rifiuta di comunicare i dati che ne consentirebbero verifica e replicabilità, ammette esplicitamente la propria dubbia reputazione come scienziato, causata e giustificata

¹⁶ Nel saggio giovanile *Del sentimento in arte* (1887) l'allora ancora Ettore Schmitz dichiarava una fiducia nella capacità dell'opera d'arte di farsi riconoscere e ammirare come tale dal pubblico di massa, fondando il suo confronto contrastivo con il sapere scientifico proprio su questa potenziale universalità della comunicazione artistica: «Per sua natura stessa e per il suo modo di manifestarsi sull'individuo l'ignoranza in arte differisce tanto da quella in scienza che si esita a designarla col medesimo vocabolo. / L'ignorante in scienza è un escluso, e qui la qualifica è a posto: Non sa e quando si trova dinanzi ad un fatto scientifico, fa gli occhi grandi, si sorprende, non sa niente né di cause, né di effetti. [...] / In arte non esistono ignoranze tanto complete. Quasi che l'uomo nascendo apportasse qualche nozione che lo avvicini all'arte, intuisce sempre la convenzione artistica. [...] I grandi artisti desiderano anzitutto l'ammirazione cieca dei non ragionati e se nelle loro aspettative si trovano delusi, non è perché queste aspettative sieno infondate. Ogni persona sana cioè ogni persona cresciuta nell'esercizio di molti dei suoi sensi può amare un'opera artistica; è al ragionamento su quest'opera che non è abilitato che il cervello eccezionale» (I. Svevo, *Del sentimento in arte*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit. pp. 231, 237). Se dunque, nella prospettiva epistemologica del giovane Svevo, tratto distintivo dell'arte è proprio la sua naturale e universale riconoscibilità, contrapposta all'accesso condizionato e selettivo al sapere scientifico, la fiducia del dottor Menghi nella propria capacità d'imprimere un indefinito «segno della verità» sulle proprie parole sembra in qualche modo contraddire la caratterizzazione scientifica di testo e contesto comunicativo presentata nella cornice.

da un precedente incidente di percorso nel suo *curriculum* scientifico. Per descrivere questo incidente, il narratore si appropria della battuta con cui un suo ancora anonimo «avversario» aveva liquidato con feroce ed efficace ironia quel suo primo esperimento:

Molti anni or sono, con precipitazione giovanile io proclamai la mia scoperta di un siero atto a ridare istantaneamente ad un organismo vizzo la prisca gioventù. Fu poi provato che la gioventù data da me durava troppo poco ed un mio avversario cui non serbo rancore per quanto m'abbia ferito con tanta malizia, asserì che la mia gioventù non era altro che una corsa pazza alla vecchiaia.

L'assenza di rancore dichiarata dal narratore nei confronti del suo nemico accademico sembra trovare conferma nella successiva ammissione spontanea del ruolo costruttivo che quelle critiche avevano avuto nell'indirizzarlo verso la sua seconda ricerca, quella al centro della novella:

E non è per difendermi ma per schiarire che io neghi il mio avversario abbia avuto ragione asserendo che il mio specifico meritasse la definizione di alcole Menghi. Il mio specifico è *toto genere* differente dall'alcole. L'alcole rallenta il ricambio della materia; il mio lo precipita, ed è così che, mentre l'alcole impaccia il lavoro del cuore fino ad esaurirlo, il mio specifico la facilita tanto che l'organismo intero vi soggiace. Notate: l'organo che è la sorgente della vita *non trovando ostacoli in un organismo tutto vitale* esorbita e uccide. Il dottor Clementi mi aiutò a costruire tale teoria che seppelliva la mia scoperta; anzi – lo riconosco volentieri – le parole sono tutte sue.

Nel memoriale firmato dal dottor Menghi è questa la prima occorrenza del nome del suo antagonista, anche se la lacuna accidentale nel manoscritto non permette di verificare se il Presidente della Società Medica evocato nella cornice iniziale venisse o meno identificato esplicitamente come dottor Clementi in quella prima pagina, in modo da anticiparne l'agnizione da parte del lettore.

Di là dalla divergente definizione proposta per il primo specifico prodotto da Menghi e dalla proclamata inimicizia che li separa, Clementi si vede attribuire dal narratore non solo la responsabilità di averlo aiutato a elaborare la teoria «che seppelliva la *sua* scoperta», ma anche quella di avergli prestato «tutte» le parole per definirla: in questa prospettiva, l'antagonista Clementi, già inopinatamente investito del compito di leggere ad alta voce il testo scritto da Menghi, sembra vedersi riconoscere un ruolo di coautore non solo sul piano della ricerca scientifica, ma anche su quello della sua espressione verbale e finisce, dunque, col trovarsi a leggere, con la sua «voce stentorea», le proprie stesse parole. In altri termini, l'*auctor* che firma il testo (Menghi), oltre ad avere intenzionalmente rinunciato all'*actio* del suo lavoro programmandola come postuma, sembra man mano attribuirne anche *inventio* ed *elocutio* all'unico personaggio marcatamente antagonista del racconto, finendo col mettere in scena una sottile e implacabile crisi della propria stessa autorialità.¹⁷ Crisi

¹⁷ Mette in dubbio il ruolo autoriale di Menghi, ma per l'interferenza dell'*Ammina* i cui effetti condizionano a tal punto il resoconto dell'esperienza da rendere lo specifico una specie di co-autore, una stimolante ma non sempre attenta analisi del racconto proposta da Elena Fratto nella sua tesi di dottorato (*Medicine as Storytelling: Emplotment Strategies in*

tanto più marcata quanto più inquadrata in una prospettiva che, in maniera impercettibile, ma non per questo meno decisa, finisce con lo spostare l'equilibrio tra *res* e *verba* a favore dei secondi. La già assunta distinzione tra teoria e parole viene infatti subito dopo ribadita per esaltare il valore euristico e propulsivo delle seconde più che della prima nel percorso che porta «diritto diritto all'antidoto dell'alcole Menghi», creando le premesse per una presentazione del lavoro scientifico che ne valorizza esplicitamente la *vis imaginativa* rispetto a una sperimentazione destinata semplicemente a confermarne la validità, senza in alcun modo correggerla o incrementarla:

E questa teoria, anzi queste parole, dovevano condurmi diritto diritto all'antidoto dell'alcole Menghi. Il mio nuovo siero fu immaginato perciò prima teoricamente e adesso dopo le varie esperienze che ne feci non ho nulla da mutare alla sua teoria. [pp. 62-63, corsivo mio]

Le parole prima della teoria, e l'immaginazione della teoria (più che l'articolazione logica della stessa) prima dell'esperimento: è questa la graduatoria degli approcci cognitivi alla quale lo scienziato sveviano sembra fare riferimento nel presentare il racconto della sua scoperta medica.

Un racconto, del resto, che, rinunciando fin da subito, come si è visto, alla trasparenza referenziale alla base della comunicazione scientifica, torna ora a ribadire il carattere programmatico di un'opacità obliqua, in bilico tra parola e silenzio, tesa nella consapevole ricerca di segni in grado di produrre senso senza definirlo, girando intorno al proprio oggetto a una distanza di sicurezza che ne impedisca il raggiungimento:

Vado indagando che cosa io vi possa dire della mia scoperta tanto da rendervi possibile di seguirmi negli esperimenti che vi descriverò minutamente e non tanto da rivelarvela. [p. 63]

Alla base della consegna del silenzio che limita e riduce l'atto comunicativo (e i sogni di gloria) del protagonista viene evocato uno scrupolo umanitario universale e un vincolo personale radicato nel vissuto e nell'emotività del narratore. Applicabilità e di conseguenza successo della ricerca scientifica vengono così fatte dipendere da criteri di valutazione per così dire umanistici, suggeriti da prospettive etiche¹⁸ o addirittura sentimentali, difficilmente condivisibili dalla comunità scientifica alla quale la comunicazione è diretta, per lo meno secondo un luogo comune pregiudiziale condiviso dallo stesso narratore:

Doctor-Patient Encounters, advised by William Mills Todd III, Jeffrey T. Schnapp, Tom Conley, and David S. Jones, Harvard University, 2016, consultabile online al link <http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:33493426>.

¹⁸ Sulle ripercussioni etiche dell'esperimento che cerca di allungare indefinitamente la vita si sofferma anche Piero Giacosa in *Sorella morte*, novella opportunamente accostata allo *Specifico* sveviano da Laura Nay, *Italo Svevo ovvero «l'ultimo prodotto della fermentazione di un secolo»*, in *Guarire dalla cura*, cit., pp. 33-84, p. 41.

L'assemblea di scienziati cui mi dirigo difficilmente potrà comprendere come io abbia potuto rinunciare alla gloria. Oh! ve ne prego: Ammettete per un istante che uno degli inventori dei terribili esplosivi moderni¹⁹ avesse esitato di comunicare alla nostra umanità immatura la sua invenzione, lo comprendereste voi? Da me, poi, questo scrupolo fu aggravato da una promessa fatta alla persona più cara ch'io m'abbia avuta e ciò al suo letto di morte.

All'origine del tabù è dunque il legame affettivo più forte nella vita di Menghi, quello con l'unico personaggio femminile dell'intera novella, e cioè la madre, Anna Menghi, il cui nome sarà evocato solo una volta all'interno del racconto, in quanto ispiratore dell'appellativo scelto dallo scienziato per lo specifico al centro della narrazione.²⁰

Responsabile del silenzio che condanna a morte la scoperta scientifica alla quale il figlio ha dedicato praticamente tutta la vita, la madre di Menghi è così responsabile anche del suo battesimo, tanto da giustificare la lunga digressione dedicata al suo ritratto e alla ricostruzione del suo passato, digressione senz'altro fuori luogo nel contesto comunicativo scientifico evocato dalla cornice:

Scusate se vi parlo di mia madre ma, come vedrete, essa appartiene al mio argomento. Se essa non fosse stata in vita allora, forse a quest'ora il potente farmaco da me inventato sarebbe nelle mani di tutti. [p. 65]

L'anticipazione dello stretto rapporto che lega la madre allo specifico inventato dal figlio appare tanto più necessaria quanto meno prevedibile sulla base del ritratto tracciato, che delinea il profilo di una «commercianta fino al midollo, calcolatrice come un banchiere, astuta e previdente» [p. 67]. Che poi le azioni concrete della donna non siano sempre in linea col profilo caratteriale tratteggiato con mano fin troppo sicura dal figlio può apparire un'ulteriore manifestazione della scarsa affidabilità del punto di vista del narratore sulla vicenda narrata: questa piccola bottegaia, infatti, sorprende il figlio concedendogli prontamente l'aiuto finanziario necessario per portare avanti le sue ricerche. È vero che un simile slancio di generosità sembra poter essere spiegato da un viscerale amore materno, più forte anche del suo attaccamento a una logica economicistica («era una grande egoista di un egoismo in cui comprendeva me solo»), ma anche in questo caso il comportamento della donna finisce con lo sfumare, per non dire correggere, il ritratto in bianco e nero tracciato dal figlio, quando «essa credette di dover ingiungermi il sacrificio di rinunciare alla mia gloria, al risultato già ottenuto di tanti miei studi in favore *degli altri* ch'essa non amava» [p. 68]. La cruda diagnosi formulata dal narratore, che attribuisce alla donna un miope egocentrismo tale da escludere dal di

¹⁹ Per quanto il carattere topico dell'argomento suggerisca una cautela nella formulazione dell'ipotesi, è forse possibile suggerire un rapporto tra queste parole del dottor Menghi e la prima assegnazione del Premio Nobel (1901), destinato, com'è noto, a quanti avessero reso «i maggiori servizi all'umanità» dal più famoso degli «inventori dei terribili esplosivi moderni».

²⁰ «Se la mia *Annina* (chiamai così il mio siero in onore di mia madre) agiva come la tiroidina e l'ovarina [...]» [p. 64]. «Il ruolo dominante, o addirittura esclusivo, svolto dalla figura della madre all'interno dell'organizzazione familiare» è il comune tratto distintivo che permette una lettura parallela di questo e altri quattro racconti sveviani (*Il Malocchio, La madre, La buonissima madre, Marianno*) a Graziana Francone, *Una costellazione di racconti di ambientazione familiare*, in Ead., *Prove d'autore*, cit., pp.17-46, p. 30.

lei campo affettivo tutta l'umanità tranne il figlio, risulta in realtà poco compatibile con l'enorme sacrificio che nello sviluppo concreto dell'azione la donna impone al figlio stesso. Contraddizione questa, tra messaggio del descrivere e messaggio del narrare (Anna descritta e Anna che agisce), che consente di riconoscere proprio nella trama, spesso bistrattata dalla critica, uno specifico vettore informativo in grado di veicolare un senso ultimo della vicenda non condizionato e predeterminato dall'intenzionalità e dai pregiudizi del narratore (omodiegetico o eterodiegetico che sia).²¹ Sollecita un simile approccio ermeneutico anche l'ambiguità del ruolo di Anna Menghi nelle ricerche del figlio, ruolo che fin dal primo momento il narratore tende a presentare come sostanzialmente irrilevante:

Quando mamma cominciò a lavorare con me in laboratorio la mia scoperta era già perfetta. [p. 68]

In realtà, da bravo narratore inattendibile, il dottor Menghi fa precedere queste parole da altre che sembrano congegnate in modo tale da metterle in dubbio. Alla madre vengono infatti attribuite tanto la responsabilità del modo di lavorare del figlio, quanto quella di una sua tendenza a «comunicazioni premature» che insinua surrettiziamente un sospetto sulla perfezione della scoperta vantata subito dopo:

Dal giorno in cui chiesi il suo soccorso, essa domandò di poter lavorare con me. Erano molti anni che non si lavorava insieme. Essa m'aveva insegnato a leggere nel suo *mezzà* e la ricordo pronta di venire ad aiutarmi e ad insegnarmi per poi abbandonarmi e correre ai suoi affari. Questo metodo ebbe delle conseguenze non so se buone o cattive per mio avvenire. Io credo mi sia derivato da esso una bramosia febbrile di mutare ogni mia idea in un'azione, bramosia che può talvolta spingermi a comunicazioni premature ma che all'incontro mi spinge a precisare sinteticamente le idee mentre altri perde tempo in errori e illusioni.

Se è stata dunque la madre a dettare inconsapevolmente i tempi e i ritmi del modo di lavorare del figlio, tra le «comunicazioni premature» che il narratore ammette di rilasciare «talvolta» è forse possibile annoverare non solo la proclamazione della prima scoperta, fatta, come si è visto in precedenza, con «precipitazione giovanile» (e responsabile della sua scarsa reputazione nella comunità scientifica), ma anche quella della «perfetta» messa a punto della seconda.

In linea, comunque, con le sue intenzioni e i suoi pregiudizi appare il modo in cui il narratore descrive inizialmente la propria collaborazione con la madre, modo che sembrerebbe in effetti confermare un ruolo secondario di quest'ultima; interlocutrice attenta, intelligente, ma ignorante, Anna riesce però almeno ad aiutare lo scienziato a chiarirsi le idee, costringendolo a mettere da parte l'univocità terminologica della comunicazione scientifica per ricorrere «a un linguaggio che la scienza rifiuta».²²

²¹ Per un approfondimento e un'applicazione pirandelliana di questa chiave di lettura sia consentito un rimando a B. Stasi, «Veniamo al fatto, signori miei!». *Trame pirandelliane dai «Quaderni di Serafino Gubbio operatore» a «Ciascuno a suo modo»*, Bari, Progedit, 2012.

²² L'efficacia riconosciuta al «linguaggio che la scienza rifiuta» per spiegare un esperimento scientifico a un non addetto ai lavori può forse essere ricondotta alla già ricordata contrapposizione tra arte e scienza nel passo citato in precedenza del giovanile *Del sentimento in arte*.

La massima parte del nostro tempo fu impiegata a discussioni sulla teoria che ne risultò più chiara. Essa capì presto e bene. Vero è che per farmi intendere meglio io usavo il meno possibile di termini scientifici anzi ricorrevo a un linguaggio che la scienza rifiuta. La vita animale è comparabile all'ebollizione di una caldaia d'acqua posta su un focolare di cui il combustibile sia limitato.²³ [pp. 68-69]

Come risulta dall'esempio addotto, per far capire alla madre ignorante la propria sofisticatissima ricerca scientifica Menghi ricorre alla più comune delle figure retoriche, impostando tutta la sua spiegazione come una similitudine che traduce il suo ragionamento in un campo esperienziale donnesco, compatibile cioè con l'orizzonte d'attesa del pubblico selezionato. Il lavoro scientifico torna così a essere rappresentato come un problema di comunicazione e a questa tensione espressiva, per necessità estromessa o forse emancipata dall'orizzonte dei linguaggi tecnici, viene riconosciuta e affidata una fondamentale funzione chiarificatrice, in grado al tempo stesso di risultare produttiva anche come strumento euristico nello sviluppo della ricerca del dottor Menghi.

In questa prospettiva, la fiducia nel valore cognitivo della tensione comunicativa può forse essere utilmente accostata al noto appunto diaristico di quegli anni (la data apposta rimanda al Dicembre 1902) in cui Svevo dichiara la programmata eliminazione dalla sua vita di «quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura», accompagnata, però, dalla pratica oltranzistica di un esercizio di scrittura finalizzato a una migliore comprensione di se stessi e giustificato (se non reso necessario) dall'«abitudine mia e di tutti gl'impotenti di non saper pensare che con la penna alla mano (come se il pensiero non fosse più utile e necessario al momento dell'azione)».²⁴ Di là dall'esibizione di un complesso d'inferiorità verso chi riesce a utilizzare il pensiero in funzione dell'azione, l'appunto sveviano finisce in realtà col proporre una identificazione tra espressione (o ricerca dell'espressione) linguistica e presa di possesso cognitiva (o ricerca della stessa), così da evocare una idea della letteratura – colta nella materialità del suo processo di realizzazione testuale – come autonomo e insostituibile approccio interpretativo alla realtà. Un capovolgimento, quasi, della massima catoniana *Rem tene, verba sequuntur*, non perché contesti la padronanza dell'argomento come condizione necessaria e sufficiente per una sua espressione verbale adeguata, ma perché addita nella ricerca di quella espressione l'imprescindibile passaggio euristico che quella padronanza produce.

²³ Che poi Silvia Contarini evochi Balzac a proposito dell'energetica ottocentesca alla base del ragionamento e dell'esperimento di Menghi può in qualche modo essere interpretato come un indizio a favore del prevalere delle declinazioni letterarie nella ricezione sveviana della cultura scientifica: «Il dilemma tra la necessità di conservare l'energia rallentando il più possibile il processo di combustione vitale, e il pericolo d'indurre in questo modo una paralisi simile alla vita vegetativa, cui è dedicato il racconto di Svevo, è il medesimo che, se si dà credito a Curtius, impegna l'intera opera di Balzac, il quale ne propone varie soluzioni, da *Les martyrs ignorés* al *Jésus-Christ en Flandre*, fino alla ripresa in chiave umoristica nella *Physiologie du mariage*, dove si esprime a favore del massimo rallentamento del processo vitale» (S. Contarini, *Energetica vitale e paradigmi della psicofisiologia nel primo Svevo*, in *Italo Svevo e le scienze*, cit., pp. 27-51, p. 34).

²⁴ I. Svevo, *Pagine di diario*, in Id., *Scritti giornalistici*, cit., p. 527.

3. Il contributo materno al lavoro scientifico del dottor Menghi non si limita, però, a imporgli un esercizio comunicativo necessario per concettualizzarlo. A contraddire la versione dei fatti secondo la quale Anna entra nel laboratorio a cose fatte è il modo in cui il narratore torna a raccontare gli effetti di quell'ingresso:

Io mi abbandonai tutto al piacere di far sentire a mia madre la grandezza e l'originalità della mia idea. Non avevo oramai che da dire una parola e mamma pensava il mio pensiero. Avevo bisogno di una tale collaborazione! Di solito quando lavoro mi lascio andare di spesso alle mie fantasticherie. Mi arresto a contemplare le ultime conseguenze delle mie idee, le accarezzo, ne ammiro il futuro successo e oblio il lavoro necessario per realizzarle. Con mia madre ciò non era possibile. Essa portava seco in laboratorio i sistemi che tanto le avevano giovato negli affari. [pp. 69-70]

L'ascoltatrice passiva descritta precedentemente diventa qui non solo capace di immedesimarsi telepaticamente nel punto di vista dello scienziato che parla, ma anche di sottrarre quest'ultimo alla fascinazione sostanzialmente paralizzante di un'attitudine al sogno, al vagheggiamento fantastico dei risultati,²⁵ per incanalare le energie intellettuali verso una concreta operatività realizzatrice: se è l'intervento materno a rendere possibile questa svolta decisiva, la vantata perfezione dell'*Annina* prima dell'ingresso di Anna nel laboratorio appare sempre più la millantazione di un megalomane visionario e la scelta del nome per lo specifico inventato una sorta di atto dovuto che riconosce forse anche inconsapevolmente la paternità materna (mi scuso per il gioco di parole) del ritrovato.

Cornice e racconto dunque convergono in qualche modo nel circoscrivere e mettere in dubbio l'autorialità del narratore nei confronti tanto della scoperta scientifica al centro del racconto quanto delle parole che quella scoperta hanno ispirato, chiarito e trasmesso.

Il dottor Clementi e Anna Menghi, i due personaggi, cioè, ai quali finisce così con l'essere attribuito un ruolo da protagonisti nella ricerca tanto dello specifico quanto delle parole che lo raccontano, condividono per giunta un atteggiamento quanto meno sospettoso nei confronti del narratore scienziato. Se, come si è anticipato, la cornice permetterà al dottor Clementi di pronunciare esplicitamente una diagnosi di follia sul suo più giovane collega, all'interno del racconto il punto di vista parziale del narratore arriva a illuminare, quasi inconsapevolmente, dubbi e riserve di Anna inammissibili alla propria stessa coscienza, inaugurando la sofisticata macchinazione narrativa alla base del romanzo di Zeno.²⁶ Esemplare in questo senso la reazione della

²⁵ Tra i tanti sognatori sveviani, basti qui un rimando al protagonista del primo romanzo, Alfonso Nitti, alle prese con la progettata stesura di un trattato filosofico: «Lavorava bene ma lavorava poco. Ricorreva troppo di spesso col pensiero all'opera completa quando le frasi che ne aveva fatte si potevano contare sulle dita. Così, in sogno, vedeva aumentati i pregi di quest'opera che perché non ancora fatta non poteva essere stata danneggiata dalle resistenze della penna»: I. Svevo, *Una vita*, edizione critica a cura di Simone Ticiati, Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia*, I, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 89. Cita il dottor Menghi nella sua rassegna dei sognatori a occhi aperti sveviani Elisabetta Bacchereti, *La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 58.

²⁶ Anche su questo aspetto del racconto ha scritto parole illuminanti Mario Lavagetto, quando riconosce nelle parole e nella voce del narratore «i tic, i passi falsi, le idiosincrasie di chi parla e viene trascinato oltre le proprie parole, in una zona dove torna ad affermarsi surrettiziamente la giurisdizione dell'autore» (*Notizie dalla clandestinità*, cit. p. XXVI).

madre alla morte di un cane al quale il figlio aveva somministrato una dose di *Annina* allo stato puro:

Dapprima mia madre non voleva credere si trattasse di una morte reale. Accarezzava il cane per farlo tornare in sé. Poi, convinta, piegata ancora sul corpo dell'animale, pallida, pallida, mi domandò – Tu non volevi questo?

La rassicurai dicendole che il caso era stato previsto. Il siero di cui avevo a servirmi doveva essere ben altrimenti elaborato di questo. Essa rimase commossa e per lungo tempo dubbiosa.

Ciò mi spinse ad un lavoro febbrile per toglierle al più presto tale dubbio. [p. 70]

Il dottor Menghi, convinto, come si è visto, che la madre ami solo lui e solo del suo benessere si preoccupi, ritiene di averla rassicurata dichiarando che la morte della cavia era stata prevista e dunque garantendo la correttezza procedurale dell'esperimento, senza in apparenza cogliere la preoccupazione etica pur esplicita nella formulazione della domanda, focalizzata sul volere e non sul sapere («Tu non volevi questo, vero?»). La commozione e i dubbi della madre (gli stessi che la spingeranno a imporre il tabù sulla divulgazione della scoperta scientifica) finiscono invece, nella prospettiva travisante del figlio, per alimentarne febbrilmente il lavoro, che richiederà l'immolazione di un'altra cavia (un coniglio, stavolta). Tale lavoro e tale sacrificio devono però questa volta essere fatti «alla chetichella» - «per poter sorprendere mia madre», dice il narratore, o forse per non turbarla con un'altra morte (anche questa prevista e necessaria), supponiamo noi, se non si vuole addirittura arrivare a ipotizzare un possibile veto imposto dalla madre, finanziatrice del progetto. Si arriva così a una seconda, memorabile giornata la cui data è ricordata dal narratore,²⁷ con l'inoculazione a un nuovo coniglio del siero ricavato dal sangue della cavia precedentemente sacrificata:

Mia madre guardava invece la povera bestiola aspettandosi di vederla morire. Il fatto ch'essa invece visse fece restare ammirata mia madre. Ciò che non era altro che l'applicazione al mio siero di un processo inventato da altri destò in lei maggior meraviglia che non la mia stessa idea originale. Solo in questo si manifestò in lei la mancanza di preparazione scientifica. [pp. 70-71]

È forse la maggiore ammirazione tributata dalla madre verso l'applicazione di «un processo inventato da altri» piuttosto che verso la sua «stessa idea originale» a suscitare nell'*ego* decisamente ingombrante del narratore un risentimento che da una parte trova (infantile) sfogo nell'ingeneroso esposto contro la di lei ignoranza, e dall'altro sembra impedirgli di cogliere anche in questo caso la possibile origine umanitaria della reazione emotiva della donna, il cui sguardo commosso sembra suggerire al narratore l'aggettivo e il vezzeggiativo con cui viene evocata «la povera bestiola». Ed è proprio l'indugio simpatetico del suo sguardo sul coniglio che

²⁷ Che la data indicata (2 giugno) coincida con quella della morte di un altro protagonista della storia ottocentesca come Giuseppe Garibaldi può in questo caso sembrare una mera coincidenza, considerata l'assenza del nome di Garibaldi nell'opera di Svevo, anche se Brian Moloney, in una nota di commento della già citata edizione da lui curata degli scritti giornalistici, ipotizza una lettura sveviana di *Clelia*, il romanzo anticlericale che l'eroe dei due mondi aveva pubblicato nel 1870 (cfr. I. Svevo, *Scritti giornalistici*, cit., p. 194).

permette ad Anna di trovare l'espressione giusta per descrivere gli effetti dell'*Annina*, prestando ancora una volta al narratore/sperimentatore le parole più efficaci per verbalizzare il suo esperimento:

Salvo quando si scuoteva, era evidentemente colto da una specie di stupefazione e mamma l'osservò tanto ch'ebbe una frase forte e caratteristica che allora mi piacque immensamente: – Pare sepolto nel suo corpo! [p. 71]

La capacità di guardare l'altro tanto da immedesimarvisi diventa la *conditio sine qua non* per inventare la figura retorica che non a caso la madre ripeterà testualmente, per ben due volte, dopo aver subito, anche lei, l'inoculazione del siero («M'hai sepolta viva, tu! [...] sepolta viva... [p. 89]»): colei che il figlio presenta pregiudizialmente al lettore come «grande egoista» ha un'attenzione empatica al mondo che le permette di *dire* le esperienze altrui con le stesse esatte parole che ripeterà dopo averle vissute in prima persona, assumendo, così, le caratteristiche di un modello di comunicazione particolarmente efficace, come attesta anche la reazione del suo peraltro unico destinatario, al quale la «frase forte e caratteristica [...] piacque immensamente».

Antipodico, invece, il comportamento del figlio, come rivela il confronto tra la tremebonda emozione che prova quando si incola il siero per poterlo sperimentare («Devo confessarlo: Mettendo il liquido nel tubetto mi tremava la mano e il cuore mi batteva» [p. 73]), e l'imperturbata sicurezza con cui compie la stessa operazione sulla madre già gravemente ammalata («Le feci l'iniezione con mano sicura» [p. 85]). Vero è che in questo caso le sue reazioni emotive sono raffreddate, per non dire spente, dall'azione dell'*Annina*, che, per eliminare il consumo di energia prodotto dall'attrito col mondo, desensibilizza corpo e anima riducendo la loro capacità di reazione agli eventi esterni. Una simile riduzione si manifesta attraverso un rallentamento dei tempi di percezione che ne produce un affinamento tale da poter essere interpretato come condizione ideale per l'invenzione del «diverso cronotopo che si è andato affermando nell'ambito del romanzo durante i primi venticinque anni del secolo».²⁸ A sostegno di questa chiave interpretativa sembrerebbe pronunciarsi lo stesso dottor Menghi, quando, anticipando come ormai siamo abituati a vederlo fare l'effetto del siero, ipotizza un suo rapporto con l'attività intellettuale:

Anticipai col pensiero l'effetto che avrebbe prodotto in me l'*Annina*. Pensai che l'*Annina* dovesse divenire il farmaco degli intellettuali e non dei manuali. [p. 72]

In effetti lo sbilanciamento a favore della percezione e a danno dell'azione/reazione prodotto dall'*Annina* dona al dottor Menghi un'esperienza aumentata del reale, attraverso un potenziamento della forza visiva che gli permette di cogliere sfumature di colori e forme mai messe a fuoco prima nella luce irradiata da una fiamma²⁹ e in

²⁸ M. Lavagetto, *Notizie dalla clandestinità*, cit., p. XXV.

²⁹ Nella sua interessante monografia dedicata al rapporto tra immagine e scrittura, Giuseppe Sorbello (*Iconografie veriste. Percorsi tra immagine e scrittura in Verga, Capuana e Pirandello*, Acireale Roma, Bonanno, 2012) inserisce un riferimento stimolante, ancorché non del tutto preciso, alla peculiarità dell'esperienza visiva di Menghi dopo

un oggetto pure estremamente familiare come l'armadio presente fin dalla sua infanzia nella sua camera da letto. Il potenziale estetico di una simile esperienza è esplicitamente dichiarato dal narratore, che lo mette (schopenhauerianamente) in rapporto con il fine contemplativo e non attivo del guardare:

Come tutti gli oggetti sono belli se visti con una forza che superi almeno quella di chi li guarda per muoversi fra di loro! [p. 77]

Pure, nonostante una simile visione riesca a riattivare la memoria del passato, delle stanze e dei luoghi in cui mobile e personaggio sono transitati, la contemporanea anestesia sentimentale provocata dall'*Annina* impedisce a descrizione e racconto di caricarsi emotivamente, a parte la minima antropomorfizzazione che qualifica come «serio, serio» il «mastodontico armadio» che accoglieva i «primi vestitini corti» del protagonista. Non a caso, nell'introdurre e nel chiudere i suoi appunti, Menghi ne dichiarava l'inadeguatezza, attribuendola nel primo caso espressamente al linguaggio scientifico:

l'assunzione dell'*Annina* in una rassegna di luoghi romanzeschi in cui l'optogramma è considerato «modello sotterraneo di una letteratura "retinica" che intrattiene rapporti profondi con la morte», sulla scorta di un riferimento freudiano («Il fatto è che per noi è assolutamente impossibile raffigurarci la nostra morte, ed ogni volta che tentiamo di farlo, ci rendiamo conto di assistervi da spettatori»: S. Freud, *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in *Opere 1886-1921*, Roma, Newton, 2010, p. 2061, citato ivi, p. 302). L'attenzione dello studioso, inseguendo questo *topos*, si concentra però sulla prima fase, in cui lo specifico provoca nel protagonista un collasso che può prefigurare la morte e impoverisce la sua percezione («sulla mia retina si rifletteva soltanto una piastrina gialla, la fiamma del gas, da cui non irradiava alcuna luce e penso che devo averla fissata continuamente perché ancora adesso ritrovo stampata in me la povera, misera cosa, così come era allora, fredda e piccola, l'unico mio punto di contatto col mondo esterno. Morivo!» [p. 74]) e non su quella successiva, posteriore a una perdita radicale di coscienza, che comporta la rinascita potenziata della capacità visiva (ma non uditiva): «L'orecchio mi parve senz'altro indebolito. Esso sentiva debolmente i rumori che io producevo movendomi nel letto. Passai ad analizzare la mia forza visiva. Mentre al momento di svenire avevo visto la fiamma di gas quale un pezzetto di metallo lucido, ora scorgevo perfettamente che la fiamma era una fiamma ma pure mi parve non illuminasse a sufficienza la stanza. Guardando bene io vedevo un'irradiazione che si prolungava per pochi centimetri intorno alla fiamma aperta, ma non pareva che tutta la stanza fosse illuminata. Nello specchio la fiamma si rifletteva attenuata di poco. Guardai meglio e nell'immagine della fiamma nello specchio scopersi un lieve color azzurrognolo proveniente senza dubbio dalla lastra in cui si rifletteva. Stanco dello sforzo, chiusi gli occhi e m'adagiai. Oh! l'effetto dell'*Annina* superava ogni mia più ardita speranza! Lo sforzo che costava la percezione di un oggetto era largamente compensato dalla finezza della visione. Io potevo analizzare la più lieve sfumatura di colore. Fino ad allora una fiamma di gas era stata per me gialla con qualche riflesso rosso e azzurra alla base; stupidamente gialla insomma. Ora vedevo che non era così e scoprivo nella fiamma le gradazioni più varie di quei vari toni. Quella fiamma parlava!» [p. 76]. È invece su questa seconda fase che si concentra l'attenzione di Lavagetto (*Notizie dalla clandestinità*, cit., p. XXIV). Che poi in entrambe le situazioni la visione si concentri sulla fiamma come oggetto della percezione, rilevando contestualmente il depotenziamento della sua funzione di mezzo necessario alla percezione della realtà circostante («mi parve non illuminasse a sufficienza la stanza») può essere un dettaglio non del tutto insignificante, come pure l'indugio sul fatto che Menghi veda non tanto la fiamma, quanto il suo riflesso nello specchio e che l'*Annina* gli permetta di visualizzare anche l'effetto ottico (il «lieve colore azzurrognolo») che altera in maniera altrimenti impercettibile la sua stessa percezione: riflesso (alterato) e non oggetto, luce visibile ma incapace di illuminare la realtà che la circonda, la fiamma rivelata dall'*Annina* diventa espressiva e parlante nella misura in cui è sottratta e sottrae la realtà che la circonda. Dettagli descrittivi che a loro volta aggettano con particolare rilievo se visualizzati attraverso la lente metaletteraria qui applicata.

Rileggo la descrizione fatta del malessere da cui fui colto iersera. Come è imperfetta! Ma come completarla? La scienza medica è tanto povera di termini per esprimere delle impressioni soggettive! [p. 74]³⁰

Qui anche queste annotazioni tanto imperfette sono interrotte. [p. 79]

La percezione aumentata del reale prodotta dallo specifico può dunque aiutare a vedere (conoscere) e descrivere in maniera più accurata e oggettivamente precisa le cose, tanto da rivelarne anche una bellezza altrimenti invisibile, ma il prezzo da pagare è una rallentata capacità di reazione emotiva che preclude la possibilità di vivere ed esprimere l'esperienza in maniera coinvolta e coinvolgente.³¹ Rispetto alla madre, che aveva saputo trovare, per descrivere l'esperienza della cavia animale, le stesse parole che le verranno in mente quando vivrà in prima persona la stessa esperienza come cavia umana, l'assunzione di *Annina* offre al dottor Menghi una cognizione esatta e straniata delle cose, in grado di proiettarne la storia, ma non di ricavarne emozioni, per sé o per gli altri. A voler storicizzare le implicazioni gnoseologiche di una simile parabola, sarebbe facile collegarla alla crisi del positivismo e alla già evocata contrapposizione tra arte e scienza, mentre, per ricondurla all'interno dell'esperienza letteraria sveviana, è possibile cogliere l'assonanza tra le parole con le quali il narratore confessa la propria insensibilità di fronte allo spettacolo della morte e quelle usate in ben due occasioni dallo Svevo maturo per denunciare la straniata freddezza del pur tragico finale di *Una vita*:

La previsione della morte esisteva allora in me soltanto quale la conclusione di un sillogismo... forse errato anche quello. [p. 83]

Alfonso, il protagonista del romanzo, doveva essere proprio la personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione. Da ciò forse la conclusione del romanzo secca e rude come il membro di un sillogismo.³²

Io ne so qualche cosa per quello che m'avvenne con *Una Vita* fatto tutto nella luce della teoria di Schopenhauer. E talvolta mi pare di sentire che la chiusa di quel romanzo non abbia maggior calore della conclusione di un sillogismo.³³

³⁰ «Proposizione che sintetizza il conflitto insanabile tra impersonalità della scienza e irriducibile individualità della coscienza»: così definisce e commenta questo passaggio Giuseppe Antonio Camerino (*L'opera di Italo Svevo come sistema unitario*, in *Italo Svevo and His Legacy*, cit., I, pp. 1-10, p. 7).

³¹ I contrapposti effetti fisiologici dell'*Annina* (potenziamento della capacità visiva e indebolimento di quella uditiva) possono essere considerati come una materializzazione dei suoi contrapposti effetti morali (potenziamento del conoscere e indebolimento del sentire), magari ricordando la definizione dell'orecchio come «organo nostro più intimo» presente in un altro racconto sveviano (I. Svevo, *Una burla riuscita. Edizione critica sulla base di un nuovo testimone*, a cura di Beatrice Stasi, Lecce, Pensa-Multimedia, 2014, p. 151).

³² I. Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 801.

³³ Lettera a Valerio Jahier in data 1° febbraio 1928, pubblicata in I. Svevo, *Carteggio*, cit., p. 248. È tornato di recente a sottolineare il rilievo critico di quest'autovalutazione sveviana sul primo romanzo Luca Curti, *Su Una vita e sul Profilo. Nota sveviana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXCVI, 655 (3/2019), pp. 411-432. Le uniche altre occorrenze del sillogismo nell'opera di Svevo appartengono alla sua giovanile produzione giornalistica dove stigmatizzano negativamente una inferenza infondata («Per provare che il romanzo sperimentale è romantico adopera un sillogismo, di cui il simile potrebbe servire a chi entrando in un bosco non volesse vederci alberi. Prima di entrarci dovrebbe asserire: Tutto ciò che ha foglie verdi è arbusto; poi: Questi, che voi dite alberi, hanno foglie verdi e sono quindi arbusti»: I. Svevo, «*Il libro di don Chisciotte*» di Edoardo Scarfoglio [1884], in Id. *Scritti giornalistici*, cit., p. 39) e un ragionamento talmente scontato da non meritare neanche di essere riferito («...non si giunge a capire quale

La sterile prevedibilità di un ragionamento condannato a generare una conclusione implicita nelle sue premesse decreterà un giudizio inappellabile sulla conclusione del romanzo targato 1892 e viene evocata, nel racconto dei primi del Novecento, per ribadire la sterilizzazione emotiva del vivere provocata dall'*Annina*, che trasforma il dottor Menghi, prima dotato di «un'esuberanza di sentimento che mi faceva soffrire al solo veder soffrire una bestia», in una persona incapace di provare dolore di fronte alla morte di un essere umano.³⁴ Che poi anche la solidità scontata di quel ragionamento possa essere crepata dall'alea dell'errore, oltre a imporre un altro inevitabile rimando al «vortice della *Krisis*», rimotiva, da un altro punto di vista, quella centralità del sentimento sulla quale Ettore Schmitz aveva avvertito l'esigenza di incentrare il lungo saggio di poetica scritto prima di cominciare a misurarsi col primo romanzo. Se in quella sede il giovane Svevo faceva pendere il piatto della bilancia a favore del «sentire» e non del «giudicare», sulla base di un criterio analogo l'*Annina* – che pure, come si è visto, dona al dottor Menghi un'esperienza straordinaria, facendo parlare una fiamma e uscire per la prima volta «dalla penombra» («come se io l'avessi chiamato») un armadio ingombrante e familiare – potrà essere rigettata dal suo inventore perché anestetizza il suo rapporto con la realtà, oscurando «nel *suo* organismo il sentimento e il dolore» [p. 83]. Un simile

giudizio il signor corrispondente si degni di fare per proprio conto sugli articoli del Taine. Attribuisce al Taine o ai repubblicani l'intenzione di scrivere la storia con quei *criteri meschini e appassionati* di cui parla? Mi pare che con un sillogismo facile potrei provargli ch'egli mosse il medesimo rimprovero in una sola frase ad ambedue le parti»: I. Svevo, *Per un critico* [1887], cit., p. 67). La valenza negativa del termine è dunque confermata e ambientata, in maniera in questo caso evidente, all'interno della topica contrapposizione tra arte e scienza che Svevo aveva voluto declinare nel suo saggio giovanile *Del sentimento in arte*. Non a caso, piuttosto che al riduttivo semplicismo del ragionamento sillogistico, il secondo articolo (targato 1887, come il saggio inedito) preferiva lasciare spazio a una considerazione sull'impossibilità di stabilire una relazione biunivoca tra pensieri e parole («non si sa mai quale parentela corra fra il pensiero che si voleva esprimere e quello che si espresse») che sembra anticipare la premessa sulla quale si fonda la sottile analisi del parziale insuccesso della dumasiana *Visite de nocces* che Svevo prende in prestito da Zola: «In questo drama le azioni, i sentimenti son veri; non corrispondono alla realtà le forme esterne. È ben vero che in quell'uomo la passione rapidamente destata, cesserà con altrettanta rapidità all'apprendere che ha da fare con una donna onesta. Non è vero invece ch'egli parlerà come lo fa parlare il Dumas. Non è vero ch'egli sarà consapevole di questi sentimenti e che li potrà formulare. Sarà preso da scrupoli, da rimorsi e ritornerà alla moglie credendo che un improvviso ridestarsi del suo sentimento morale lo abbia salvato» (I. Svevo, *Del sentimento in arte*, cit., p. 241). Nella distanza (più che nella parentela) che corre «fra il pensiero che si voleva esprimere e quello che si espresse» e tra i sentimenti provati, la consapevolezza che se ne matura e la capacità di formularli, i testi critici del giovane Svevo sembrano illuminare lo spazio scenico in cui prenderà forma la successiva caratterizzazione di tanti suoi narratori inattendibili (Dottor Menghi compreso).

³⁴ Per enfatizzare lo straniamento che gli impedisce di reagire emotivamente all'imminente evento luttuoso, il dottor Menghi lo definisce «rappresentazione di quello che, vicino o lontano, era pure il mio destino», mettendo così l'accento sulla mancata proiezione egoica, come a declassare implicitamente la pur naturale partecipazione altruistica alla vicinissima morte di quella madre che aveva peraltro precedentemente definito la «persona più cara ch'io m'abbia avuta». Per la «riflessione finale sull'egoismo artificialmente indotto» è stato proposto un interessante rimando alle pagine della *Coscienza* sul morbo di Basedow (M. Sechi, *Una salvezza selvaggia. Italo Svevo e la cultura europea nel vortice della Krisis*, Roma, Carocci, 2016, p. 86), mentre Silvia Contarini ha situato la «metamorfosi della personalità» prodotta da «un graduale mutamento dell'*idée du moi*» in un percorso di lettura che parte dal capitolo di *Una vita* dedicato alla morte della madre per arrivare alla nascita di Zeno, ricondotto così alle «personalità *dédoublées* della psicologia ottocentesca» (S. Contarini, *Intelligenza, personalità, coscienza in Una vita. Svevo e Taine*, in «Lettere italiane», LXIX, 2, 2017, pp. 256-277, p. 277). Quanto, poi, sia poco attendibile la presentazione che il narratore Menghi offre di una metamorfosi della propria personalità attribuita all'*Annina* appare ancora una volta evidente, se si ricorda la freddezza con la quale lo scienziato aveva provocato e assistito alla morte delle sue cavie, in contrasto con la ben più commossa e compassionevole reazione emotiva della madre.

ordigno³⁵ non modifica solo la proiezione cronotopica, ma interferisce potentemente sulla configurazione etica del soggetto, giustificando un tabù che colpisce non solo il farmaco medico, ma anche il particolare *pharmakon* letterario di cui potrebbe essere metafora e che, se abdicasse a quella dimensione sentimentale riconosciuta come centrale dal giovane Svevo nel suo saggio *Del sentimento in arte*, correrebbe il rischio di tradursi in veleno più che in medicamento.

4. Che poi la vittima umana delle sperimentazioni del dottor Menghi sia la madre non può non suggerire una pur sommaria anamnesi: a farla ammalare gravemente è un'«orribile squarciatura», un problema al «cuore colpito *da esuberanza di vita*» [p. 81], parole che non possono non far pensare al letale effetto collaterale della prima invenzione del figlio, l'alcole Menghi: «l'organo che è la sorgente della vita *non trovando ostacoli in un organismo tutto vitale* esorbita e uccide» [p. 62]. La sottolineatura che rimarca i due passi³⁶ non può che evidenziare maggiormente la coincidenza tra il problema cardiaco provocato dall'alcole Menghi e quello che conduce in fin di vita la madre, inducendo il sospetto che il figlio non avesse resistito alla tentazione di testare anche quel primo siero sulla persona a lui più vicina, oltre che su se stesso.³⁷ Se l'*Annina* nasce come antidoto contro l'alcole, non sorprende che il dottor Menghi abbia pensato di poter utilizzare la prima per riparare i danni provocati dal secondo, tranne poi rendersi conto che il rallentamento delle funzioni vitali non poteva che impedire quella rimarginazione che sola avrebbe potuto salvare la madre:

Non c'era mai stata speranza che la ferita di mia madre guarisse, ma l'*Annina* aveva esclusa anche quella piccola possibilità – sia pure un miracolo – che ogni medico ammette per quanto la scienza lo escluda. Quell'eccesso di vita ch'io volevo eliminare si dimostrava tutt'ad un tratto utile, necessario. Veniva bensì sprecato finché non c'era bisogno di un'opera straordinaria di riparazione ma quando di quest'opera v'era necessità, allora non minacciava che un pericolo: Che quell'eccesso di vita si dimostrasse insufficiente. Piansi come un bambino, piansi per la mia scoperta e per mia madre. [pp. 86-87]

Doppiamente colpevole della morte di Anna, il figlio medico sembrerebbe averle somministrato non solo «uno stimolante incomparabile superiore a tutti quelli finora in uso» [p. 62], responsabile forse dell'esuberante empatia che caratterizza il personaggio femminile, ma anche quel «potente moderatore» che «non bastava che a

³⁵ Così lo definisce Aya Yamasaki (*Invenzione dell'ordigno narrativo. I racconti sveviani nel periodo del silenzio*, in *Italo Svevo and his legacy*, cit., I, pp. 102-113), accostandolo al farmaco che trasforma il dottor Jekyll per arrivare a riconoscere, contrastivamente, la sua maggiore funzionalità nel «portare in superficie l'ego del protagonista, normalmente nascosto nel fondo dell'essere» (p. 106). Un rapporto col celebre racconto stevensoniano ipotizza anche Chiara Marasco, *Suggestioni fantastiche e rivelazioni scientifiche*, cit., pp. 449-50.

³⁶ Ne ho verificato la presenza sul manoscritto conservato presso il Museo Sveviano. Il ricorso alla sottolineatura è piuttosto frequente in tutto il manoscritto, a partire dal nome stesso dello specifico, così rilevato nella quasi totalità delle occorrenze (con due uniche eccezioni, per questo attribuibili a sviste). Tale frequenza può forse legittimare l'ipotesi che questa scelta possa essere interpretata come la resa grafica dell'accentazione enfatica di alcuni passaggi nella lettura ad alta voce del testo di Menghi offerta dalla voce «stentorea» del dottor Clementi.

³⁷ «Il mio cervello era molto meno lucido che non quando avevo subito l'intero effetto dell'alcole Menghi» [p. 87]: queste parole non sembrano lasciare dubbi sul fatto che il dottor Menghi avesse sperimentato su se stesso gli effetti del suo primo preparato.

tener lucido il mio cervello e a mala pena il sentimento di me e per me» [p. 83], tanto da riuscire ad annullare in lei ogni carica emozionale. Se la fine dell'effetto dell'*Annina* consente ad Anna Menghi di tornare a provare con la consueta intensità i suoi sentimenti, il figlio narratore si arroga esplicitamente il diritto di tradurre in comunicazione logicamente articolata le «sconnesse parole» della moribonda, interpretandole dichiaratamente sulla base della propria esperienza e tornando così ancora una volta a confondere voci e soggetti della comunicazione messa in scena:

Perché ripetere le sconnesse parole della povera moribonda quando io meglio che ogni altro so tradurle³⁸ in parole più lucide e conscienti perché ne compresi tutto il senso e indovinai per l'analogia con quelle provate da me le sensazioni da cui erano uscite? [p. 90]

Nella traduzione offerta dal figlio, il veto sulla diffusione dell'*Annina* pronunciato dalla madre è dettato dall'esperienza diretta della sofferenza provocata dall'innaturale desensibilizzazione prodotta dallo specifico, mentre il figlio rivendicherà a sé l'individuazione e la messa a verbale delle pericolose conseguenze comportamentali di quella desensibilizzazione:

E debbo dire ancora una parola. Fu anzi per poter pubblicare questa parola ch'io scrissi questa memoria. Non è solo per il giuramento fatto a mia madre ch'io lascio seppellire con me la mia scoperta. Come posso io consegnare ai nostri contemporanei un simile filtro? Ma pensate! Ne bastarono poche gocce per fare di me un delinquente!

La rinuncia a comunicare i risultati medici della sua ricerca è dunque dettata dalle stesse motivazioni etiche che spingono Menghi a comunicarne i risultati nel campo delle scienze umane. La fin troppo esplicita morale della favola che arriva a pronunciare sembra rispondere, con qualche decennio di anticipo, alla domanda solo apparentemente ingenua dello Zeno bambino ricordata dallo Zeno adulto nella notte in cui aveva «imperversato contro il povero Guido [...] in una delle peggiori giornate della sua vita»:

«Sono buono o cattivo, io?»³⁹

Quando sento i psichiatri disperarsi per non saper riscontrare nei delinquenti un sintomo specifico comune, io sorrido! Non hanno gli strumenti per riscontrarlo! Eppure il carattere del delinquente da me verificato nell'ordine fisico è confermato dall'aspetto morale del delinquente. Non vedete ch'esso ha una vita ristretta, piccola, che non passa la sua propria epidermide mentre l'altruista ha tanta esuberanza di vitalità da poterne far dono generoso a tutto il mondo. Non tutti i delinquenti tradiscono la loro miseria, ma osservate, osservate e troverete che in tutti esiste un'attenuazione di vita.

Restiamo perciò mortali e buoni. Ho distrutto l'*Annina* e l'umanità può essermene riconoscente. Accetterei persino di somigliare al dottor Clementi piuttosto che di calmarmi in una deficienza di vita. [pp. 90-91]

³⁸ Che poi il manoscritto conservi traccia di una possibile lezione alternativa, pur cassata *currenti calamo* (e cioè un probabile inizio di parola, «cambia», cancellato prima di «tradurle»), esplicita, se ce ne fosse bisogno, l'inevitabilità di un'alterazione dell'originale implicita in ogni pratica traduttiva.

³⁹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, cit., p. 317.

5. Le ultime parole del memoriale del dottor Menghi non sono dunque dedicate né alle sue ricerche né alla madre, ma alla figura antagonista del dottor Clementi, la cui incontrollata esuberanza sembra incarnare un generoso dispendio di energie antitetico rispetto alla gretta parsimonia delle stesse provocata dall'*Annina*. Ispiratore, co-autore e attore del testo firmato da Menghi, dopo la sua conclusione Clementi torna a essere inquadrato nella cornice come indiscusso protagonista, contraddicendo la previsione del narratore interno, che ne annunciava una morte senz'altro anteriore alla sua:

Visto che quando il pubblico conoscerà questa mia memoria io sarò morto, è da ritenersi che il dottor Clementi sarà allora da lungo tempo dimenticato. Non dico ciò perché egli sia più vecchio di me ma perché egli è un individuo ch'io chiamo *un morituro*. L'esuberanza sua di vita deve fargli percorrere ben presto la via che per altri, dotati di organi moderatori più potenti, è più lunga. [p. 79]

Quell'«esuberanza di vita» che condanna a morte la madre del protagonista, non provoca invece lo stesso effetto letale sul dottor Clementi, la cui inopinata sopravvivenza sembra suggerire l'ipotesi che il dottor Menghi possa avere in effetti messo in pratica il proposito spontaneamente formulato nel vedere il suo vecchio primario subito dopo aver sperimentato per la prima volta il suo secondo specifico:

Io trasalii vedendolo entrare in camera mia quella mattina a quell'ora. Il mio primo pensiero fu questo: La provvidenza m'invia la persona che più di tutti abbisogna di *Annina*. E pensai di raccontargli della mia scoperta e di pregarlo di farne una prova su lui. [p. 80]

Se nel resoconto di Menghi non v'è traccia di una effettiva attuazione di questo intendimento, dopo la morte di madre e figlio il dottor Clementi è l'unico dei personaggi interni al memoriale ad abitare la cornice, dove non solo potrà dire l'ultima parola su tutta la vicenda, ma anche accentrare su di sé applausi e riflettori nell'*explicit* del racconto:

Tutti risero e il vecchio signore ringiovanito dall'applauso abbandonò la cattedra col suo passo piccolo e rapido. [p. 92]

Il passo «piccolo e rapido» conferma, per una volta, la caratterizzazione del personaggio proposta dal narratore, illuminandone l'energetico dinamismo, e il tipico luogo comune che lo descrive come «ringiovanito dall'applauso» evoca, sia pur metaforicamente, l'araba fenice alla quale il dottor Menghi ha dato la caccia in tutte le sue ricerche: giunto inaspettatamente alla vecchiaia senza nulla perdere della sua baldanza giovanile, il dottor Clementi sembra aver trovato il giusto dosaggio che permette ai due letali sieri inventati da Menghi di diventare un elisir di lunga e giovane vita. A provocare il riso e l'applauso che coronano la sua vittoria è peraltro la feroce battuta con cui, ancora una volta, l'antagonista annienta e ridicolizza il protagonista, decretando il successo della sua personale versione dei fatti, che mette una pietra tombale sulla credibilità di quella del dottor Menghi, presentato come «uno di quelli che *bisogna secondare*» [p. 91]. Peccato, però, che, per secondarlo, il dottor

Clementi abbia simulato e mentito nel corso di tutta la storia, come egli stesso ammette in una cornice che finisce paradossalmente col denunciare come bugiardo non tanto il discreditato Menghi («non era un mentitore» dirà esplicitamente di lui il suo stesso antagonista), quanto l'autorevolissimo Clementi:

— E pensare ch'io sono stato l'amico di quell'uomo a tale punto che a forza di simulazione arrivai a celargli la vera natura del suo insuccesso con l'alcole Menghi.

Se una simile ammissione non può che imporre un rimando a quell'antinomia del mentitore che, da Lavagetto in poi, siamo abituati a evocare per tanti testi sveviani, l'alea del dubbio finisce in questo caso con l'investire non tanto il narratore in buona fede Menghi che, per quanto folle, ha creduto di raccontare la verità, quanto il bugiardo consapevole e confesso Clementi, che, contraddicendo quanto da lui stesso sostenuto in precedenza, nega qualsiasi efficacia ai due sieri ai quali sembra invece dovere, nei fatti, una vita imprevedibilmente lunga. La battuta con la quale seppellisce nel ridicolo il loro inventore finisce coll'inibire definitivamente l'interesse che qualcuno dei membri della Società Medica ancora manifesta verso il memoriale e le ricerche del dottor Menghi e permette al «vecchio signore ringiovanito dall'applauso» di garantirsi egoisticamente il godimento in esclusiva dei possibili benefici effetti di un'applicazione di quelle ricerche. L'altruistica morale della favola che motiva e conclude l'intero atto narrativo del dottor Menghi («Restiamo perciò mortali e buoni») è così rovesciata in un finale che lascia padrone del campo l'antagonista Clementi col suo ghigno, immortale e cattivo.

Dario Stazzone

La metafora architettonica ne *I Vicerè* di De Roberto

Abstract

L'articolo è incentrato sul valore che l'architettura assume ne *I Vicerè* di De Roberto. Nel romanzo, del tutto privo di compiacimenti oleografici, l'attenzione all'aspetto architettonico dei luoghi in cui si dipana l'intreccio non risponde all'esigenza di tracciare sfondi suggestivi e inerti dell'azione. Le architetture hanno invece un'alta valenza simbolica, e sono al servizio di una rappresentazione icastica dei rapporti di potere.

This article focuses on the value assumed by architecture in De Roberto's novel I Vicerè. The attention given to architecture is not functional to tracing the inert background of the tale. In this novel, as a matter of fact, there isn't any conventional appreciation. Architectural features, instead, are useful to the spatial symbolization and to the incisive representation of power relations.

L'attenzione per l'architettura percorre *I Vicerè* di De Roberto. Non si tratta di una cura meramente descrittiva, funzionale a delineare gli sfondi su cui agisce la famiglia aristocratica degli Uzeda, ma di una profonda comprensione della simbolizzazione spaziale sottesa da palazzi, portali, finestre, balconi, chiese e monasteri barocchi, luoghi o dettagli utili alla rappresentazione del potere e delle gerarchie sociali. Com'è noto, il romanziere non indugia in minuziose descrizioni della Catania in cui è ambientata la sua opera, non si concede a rappresentazioni oleografiche del cantiere tardo barocco cui avevano dato il loro contributo architetti del calibro di Vaccarini, Battaglia, Palazzotto e Ittar. Appena pochi dettagli, quasi per concrezione sineddochica, delineano con sapienza lo scenario urbano.

La Catania de *I Vicerè* è volutamente ridotta ad una dimensione simbolica e claustrale,¹ un mosaico di luoghi che non vengono visti nella loro complessità e nei loro rapporti reciproci. I singoli edifici, volta per volta, sono posti in rapporto alle vicende degli Uzeda e, in genere, vengono descritti nei loro spazi interni. Non è dunque possibile riscontrare, nel romanzo derobertiano, un interesse disteso per le articolazioni urbane e i loro connotati sociali: solo nel corso del Novecento alcuni quartieri popolari catanesi come San Berillo, zona della prostituzione ed area eslege, sono stati oggetto di rappresentazione nelle pagine di Brancati, Patti, Addamo e Goliarda Sapienza.² Tuttavia il lettore arguto, a conoscenza dei luoghi e della storia

¹ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2007, pp. 184-186.

² Cfr. M. Schillirò, *Catania di carta. Guida letteraria della città*, Palermo, Il Palindromo, 2015.

urbanistica della città etnea, potrà comprendere l'implicito che vi è nei rapidi cenni ai quartieri, allora periferici, in cui abitano amanti o servi di alcuni personaggi del romanzo. È il caso dell'amante dell'anziano don Alessandro Tagliava: «Ed ha la sua brava ragazza, in una casina al Borgo...»,³ oppure della Sigaraia di don Blasco che abita nel quartiere di case terragne sviluppatosi attorno al ricco monastero dei Benedettini.⁴

De Roberto ha bandito dalla sua «*machine* poderosa»⁵ suggestive aperture dedicate al paesaggio urbano, caratteristiche di tanta letteratura romantica, facendo muovere i suoi personaggi-funzione in uno spazio dalle connotazioni claustrali o carcerarie,⁶ sempre in bilico tra scrupolo documentario, esattezza dei toponimi, momenti di chiara referenzialità e deformazioni rappresentative che assolvono ad una forte funzione simbolica. Proprio in virtù di questa scelta assume rilievo la capacità dello scrittore di incastonare nella narrazione pochi ma significativi dettagli architettonici, grazie a quella sensibilità alle arti che, nei primi anni del Novecento, avrebbe trovato consacrazione nelle sue monografie dedicate a *Catania*⁷ ed a *Randazzo e la valle dell'Alcantara*,⁸ pubblicate in una prestigiosa collana dell'Istituto di Arti Grafiche di Bergamo diretta da Corrado Ricci.⁹ Un vivace interesse per l'architettura e per lo stato dei luoghi cittadini, con l'insistenza sulla necessità di portare a termine alcuni monumenti rimasti incompiuti, è riscontrabile anche negli articoli dedicati al patrimonio artistico catanese del 1927, gli ultimi scritti dati alle stampe da De Roberto.¹⁰

In questa prospettiva è utile analizzare *I Vicerè* fin dalle pagine iniziali. Emblematicamente ad *incipit* del romanzo si trova un portone. Il portone monumentale del palazzo degli Uzeda è improvvisamente attraversato da una carrozza che reca la notizia della morte di Teresa Uzeda, principessa di Francalanza, evento da cui trae le mosse la narrazione. L'edificio, sinteticamente descritto, ha tutte le caratteristiche della dimora aristocratica del XVIII secolo, secondo quella ripartizione funzionale e simbolica degli spazi riscontrabile nel barocco della ricostruzione della Sicilia Orientale: il grande portale che denuncia il rango della

³ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, a cura di C. A. Madrignani, Milano, Mondadori, 2004, p.442.

⁴ Ivi, p. 600.

⁵ G. Verga, lettera a F. De Roberto del 21 ottobre 1894, in A. Ciavarella, Catania, Romeo Prampolini Editore, 1955, p. 129.

⁶ Con particolare riferimento alla dimensione carceraria con cui è rappresentato il monastero di Benedettini cfr. il bel saggio di I. De Seta, *I luoghi della storia. Dimore, conventi, paesaggi ne «I Vicerè», «I vecchi e i giovani» e «Il gattopardo»*, Novate Milanese (MI), Prospero Editore, 2018.

⁷ F. De Roberto, *Catania*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1907. La monografia è stata recentemente proposta in una ristampa anastatica. Cfr. F. De Roberto, *Catania*, a cura di R. Galvagno e D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice 2007. Tutte le successive citazioni saranno tratte da questa edizione.

⁸ F. De Roberto, *Randazzo e la valle dell'Alcantara*, Bergamo, Istituto di Arti Grafiche, 1909.

⁹ Un notevole contributo alla conoscenza dei rapporti tra De Roberto e Ricci ed allo stesso *modus operandi* di De Roberto nella scrittura delle monografie viene dalla pubblicazione del carteggio tra il romanziere e lo studioso. Cfr. *La Sicilia di De Roberto. Lettere inedite a Corrado Ricci*, a cura di D. Barbera, Gioiosa Marea (ME), Pungitopo Editrice, 2008.

¹⁰ Gli articoli furono pubblicati dal maggio al luglio del 1927 sul "Giornale dell'Isola" e sono adesso riuniti in F. De Roberto, *Il patrimonio artistico di Catania*, a cura di D. Stazzone, Enna, Papiro Editrice, 2009.

famiglia e funge da vero e proprio «segno urbano»,¹¹ il vestibolo, l'organizzazione dell'edificio attorno a due cortili in cui si svolge la vita della servitù, le scuderie che si affacciano sul più interno dei cortili.¹² Sopra il portale campeggia lo stemma degli Uzeda, «lo scudo marmoreo infisso al sommo dell'arco», mentre nel vestibolo era un tempo inchiodata la rastrelliera in cui «i lanzi del principe appendevano le alabarde». Memoria questa che, introducendo un elemento in apparenza incongruo, vuole ricondurre il lettore ai fasti vicereali, ad un aspro e ferrigno Seicento affatto simile a quello manzoniano. La rastrelliera usata dai lanzi evoca la descrizione del palazzotto di don Rodrigo e la presenza dei bravi in armi che ne presidiano simmetricamente il portone, rigorosamente chiuso.¹³ Singolarmente, nella confusione determinata dalla notizia della morte della principessa, il portone degli Uzeda rimane a lungo aperto e consente a curiosi e sfaccendati di guardare all'interno dell'edificio commentando quanto accade, secondo la vocazione polifonica propria del romanzo. Per consuetudine la chiusura del portone avrebbe dovuto rappresentare all'esterno il lutto familiare. Più tardi, al diffondersi in città della notizia, «tutta la nobiltà sarebbe stata in lutto, tutti i portoni dei palazzi signorili, a quell'ora, si chiudevano o si socchiudevano, secondo il grado di parentela».¹⁴

Ne *I Vicerè* viene rappresentato abilmente il rapporto tra interno ed esterno del palazzo anche attraverso il ricorso a portoni e finestre, tecneni della visione, «figure della discontinuità» utili a diversificare lo spazio descritto.¹⁵ Con lo stesso scopo è rappresentata la distanza simbolica tra il pian terreno affollato di servi o impiegati e i piani superiori, con la loro funzione di rappresentanza, a cui accedono solo i membri della famiglia e i lavapiatti. Gli aristocratici si concentrano nella Sala Gialla, cui si giunge attraversando «la fila delle anticamere dagli usci dorati ma quasi prive di mobili».¹⁶ Un dettaglio non casuale, rappresentativo del lusso solo apparente degli Uzeda, l'antica casata che proprio la principessa di Francalanza aveva salvato, con energica ostinazione, dal collasso economico. Dopo il rapido avvio *ex abrupto* del romanzo incentrato sullo sconvolgimento che la morte della matriarca determina nel palazzo il ritmo narrativo rallenta, si frange in una sequenza di elenchi ed

¹¹ Quanto all'architettura come simbolizzazione dello spazio ed al ruolo dei segni urbani è utile la lettura di G. C. Argan, *Il significato della cupola*, in Id., *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti, 1993, pp. 103-111.

¹² Come si evince dal terzo capitolo della seconda parte del romanzo, quando il giovane Consalvo Uzeda scende nella corte del palazzo avito e si reca nella scuderia per ascoltare ammaliato i discorsi del mozzo di stalla Salvatore. È molto probabile che, descrivendo il palazzo degli Uzeda, De Roberto avesse in mente palazzo del Toscano, l'unico edificio aristocratico catanese articolato in due cortili, di cui il secondo contenente le stalle. L'enorme palazzo che al pian terreno ha inglobato la vaccariniana villa Ermosa è opera dell'architetto napoletano Enrico Alvino e venne completato nel 1890. La sua inaugurazione fu caratterizzata da un mese di feste cui presero parte le principali famiglie nobiliari siciliane, proprio mentre De Roberto era intento a scrivere *I Vicerè*.

¹³ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Milano, Principato, 1988, p. 98.

¹⁴ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 418.

¹⁵ Di «figure della discontinuità» ha parlato M. Toppano, *La configurazione dello spazio nella narrativa e nella poesia di Federico De Roberto*, in *Fotografia & letteratura*, vol. I, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2007, pp. 205-244. Cfr. anche M. Toppano, *Federico De Roberto: La folie de la vie et l'ordre de l'écriture*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.

¹⁶ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 419.

enumerazioni atte a rappresentare i componenti della famiglia e la partecipazione dell'intera città alle esequie della principessa. Come ha notato Antonio Di Grado «...è il cicaleccio dei servi e dei parassiti ad inaugurare *I Vicerè*. La narrazione dei fatti e più dei nefasti d'una famiglia patrizia catanese e della sua secolare egemonia si dipana dalle memorabili sequenze iniziali della morte annunciata della principessa e dei magniloquenti funerali [...]. Il passo è quello lento di Flaubert, lenta è la carburazione della complessa e pesante *machine*».¹⁷ Tra gli elenchi incastonati nel capitolo è fondamentale l'enumerazione dei membri della famiglia ad opera di un ebanista, la cui bottega prospetta al pian terreno. Il dettaglio delle botteghe incluse nell'edificio nobiliare è indice di referenzialità, riconduce al rigore documentario che sostanzia la scrittura derobertiana. Come ha sottolineato Philippe Hamon, descrivere è «attualizzare un paradigma lessicale latente, sotteso da un sapere referenziale sul mondo»,¹⁸ ed è interessante notare come lo scrittore rappresenti una peculiarità propria delle abitazioni aristocratiche catanesi che, al piano terreno, non sono caratterizzati dalla presenza di finestre come accade a Palermo, Napoli o Roma, ma si aprono negli usci delle botteghe, rappresentative della storica vocazione commerciale della città. L'affitto delle botteghe permetteva alle famiglie nobiliari di incrementare significativamente le loro rendite.

All'interno di palazzo Uzeda la descrizione più dettagliata è riservata alla galleria dei ritratti, investita di un evidente valore simbolico. Già menzionata nel primo capitolo e minuziosamente rappresentata nel secondo capitolo della prima parte del romanzo, la galleria ospita la lettura del testamento della principessa, essenziale snodo narrativo:

...la Galleria, invece, conciliava la grandezza con la sontuosità, perché era vasta come due saloni messi in fila, e arredata di divani e sgabelli e mensole e tripodi dorati, e finalmente più degna per le generazioni d'avi pendenti in effigie dai muri, della solennità che radunava i nipoti. [...] Intorno alla tavola dodici seggioloni a braccioli aspettavano i testimoni e gl'interessati: quello del principe, più alto, volgeva la spalliera al grande ritratto centrale del viceré Lopez Ximenes de Uzeda, a cavallo e in atto di frenare la bestia con la sinistra e d'appuntar l'indice destro al suolo come dicendo: «Qui comando io...!». Torno torno, in alto e in basso, quanto la parete era lunga, quant'eran larghi i vani tra finestra e finestra nella parete di contro, una moltitudine d'antenati: uomini e donne, monaci e guerrieri, vescovi e dottori, dame e badesse, ambasciatori e viceré, di faccia, di profilo e di tre quarti; vestiti d'acciaio, di velluto, d'ermellino; col capo coronato d'alloro, o chiuso negli elmi, o coperto dai cappucci; con scettri e libri e bacoli e spade e fiori e mazze e ventagli in mano.¹⁹

Lo scrittore, rappresentando quest'ambiente, ricorre ad un motivo topico, quello dei ritratti degli antenati in cui si scorge l'alterigia dell'antica famiglia aristocratica. L'elenco dei dipinti, degli uomini o delle donne effigiati è caratterizzato dalla tensione unitiva della congiunzione coordinante «e» che lega spesso dittici di apposizioni o aggettivi antitetici, rappresentando emblematicamente quell'orditura di contrappunti che attraversa il romanzo. Il motivo topico delle immagini degli avi,

¹⁷ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 175.

¹⁸ P. Hamon, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 67.

¹⁹ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 458-459.

exempla o monito per i discendenti, è investito d'ironia nei versi del *Giorno* del Parini, uno dei probabili modelli della descrizione derobertiana se si considera la *varietas* delle fogge secentesche dei personaggi, rappresentative di diverse e prestigiose attività, e il voluto accostamento di fisionomie opposte.²⁰ Ma certo in De Roberto doveva agire anche la memoria manzoniana delle effigi degli avi, volitivi e terribili per aspetto, che sembrano rimproverare don Rodrigo dopo il mortificante duello verbale con padre Cristoforo.²¹ Tutto il romanzo derobertiano è affollato di teratologiche prosopografie emblematiche della degenerazione dell'antica razza vicereale. Come ha sottolineato Vittorio Spinazzola: «I ritratti appaiono investiti da una luce deformante, che ne ingigantisce le mostruosità in chiave burattinesca. Il lettore dovrebbe sentirsi invitato allo sfogo liberatorio d'una risata incattivita: ma non è così. Lo scrittore intende turbare l'animo di chi legge, non mai rassicurarlo».²² Il correlativo della decadenza fisica del casato è riscontrabile nel disordine edilizio delle dimore abitate dagli Uzeda, oggetto di continue trasformazioni e di folli superfetazioni. Così è sia per il palazzo di città che per la villa del Belvedere, edificata alle falde dell'Etna:

La villa degli Uzeda era tanto grande da capire un reggimento di soldati, non che gl'invitati del principe; ma, come il palazzo in città, a furia di modificazioni e di successivi riadattamenti, pareva composta di parecchie fette di fabbriche accozzate a casaccio: non c'erano due finestre dello stesso disegno né due facciate dello stesso colore; la distribuzione interna pareva l'opera di un pazzo, tante volte era stata mutata.²³

Paolo Mario Sipala ha contrapposto i labirinti architettonici degli Uzeda, investiti di valenza metaforica, alla pianta ortogonale del monastero benedettino di Catania: «Frutto e testimonianza di una sterminata ricchezza patrimoniale, l'immenso edificio risultava nel disegno architettonico, pur attraverso fasi successive di edificazione, un simbolo di stabilità e compostezza, mentre – per converso – le case degli Uzeda, sia il palazzo di città, sia la villa di campagna, rispecchiano nel disordine architettonico, il loro senso esclusivo della proprietà, l'arbitrarietà e la stravaganza delle loro decisioni».²⁴ Il cenobio benedettino è l'unico luogo del romanzo che, in virtù dell'attenta descrizione spaziale combinata a precisi riferimenti storici, possa ambire allo statuto di cronotopo,²⁵ un sito che De Roberto aveva ben conosciuto da studente dell'Istituto Tecnico Carlo Gemmellaro e poi da direttore della Biblioteca Civica catanese, istituzioni ospitate entrambe, in epoca postunitaria, nelle sale dell'ex monastero.²⁶ L'antico edificio, non casualmente, è descritto in ogni andito. Ma a

²⁰ G. Parini, *Il Giorno*, 1105-1144.

²¹ A. Manzoni, *I Promessi sposi*, cit., pp. 142-143.

²² V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Roma, Editori Riuniti, 1990, p. 17.

²³ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 559.

²⁴ P. M. Sipala, *De Roberto*, Roma-Bari, Laterza, 1988, p. 58.

²⁵ A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 188.

²⁶ Quanto al riutilizzo dei locali del cenobio benedettino di Catania dopo il 1866, cfr. F. Mannino, *Dopo i Benedettini, un secolo di "pubblica utilità"*, in *Breve storia del Monastero dei Benedettini di Catania*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 2015, pp. 97-93.

rileggere attentamente la rappresentazione dello scalone monumentale e dei suoi stucchi, dei grandi chiostri, dello smisurato Corridoio dell'Orologio, del Coro di Notte, del quartiere dell'abate, del museo e delle cucine non si ha la sensazione della simmetria e della chiarezza architettonica: al contrario le diverse *cumulationes*, il caracollare di putti tra i bassorilievi della scalea d'accesso, la vastità dei corridoi che, per quanto organizzati simmetricamente, proiettano il loro punto di fuga *ad infinitum*, la ricchezza delle feste religiose, in primo luogo quella del Santo Chiodo, riconducono all'esteriorità ed al fasto degli apparati barocchi. L'abilità descrittiva derobertiana, pur mantenendo elementi di referenzialità, fa del cenobio benedettino un'occasione espressiva incline alle iperboli, di chiara valenza allegorica. Il monastero, eterno «lavoro di Sisifo»,²⁷ è percepito dallo scrittore come un suggestivo esempio di barocco spagnolesco, ancora gravitante in un ambito secentista. Così tutta l'architettura storica catanese, come si evince dalla sua monografia del 1907: «un barocco che sotto l'influenza dello spagnolismo unito all'enfasi meridionale gonfia le gote dei suoi mascheroni, moltiplica le cariatidi ed i puttini, distende ed allaccia i più pesanti festoni, aduna ed ammonticchia i più vistosi motivi decorativi. Barocche sono tutte le chiese».²⁸ Poco importa, in questa sede, sottolineare come l'architettura del Settecento catanese rielabori i modelli del barocco romano e, almeno dal 1729 in poi, grazie all'esempio dell'architetto Giambattista Vaccarini,²⁹ parli un linguaggio europeo aggiornato, improntato ad un sostanziale borrominismo declinato con la leggerezza caratteristica del secolo. De Roberto, descrivendo il monastero, ne fa l'emblema del permanere di un *habitus* e di un'inclinazione allo sfarzo ancora secentisti, di una perdurante *hispanidad*. Del resto, per un romanzo storico è ineluttabile il confronto col modello manzoniano, e *I Vicerè* sono attraversati da non poche suggestioni che, in modo sottile o più evidente, rinviano ai *Promessi sposi*: per tutte basterebbe qui menzionare la *Bildung* del giovane Ludovico, destinato al chiosastro fin dalla nascita, costretto dalla madre ad un percorso formativo chiaramente ispirato a quello di Geltrude, futura monaca di Monza. In una sorta di manzonismo rovesciato lo scrittore non fa del Seicento una metafora della contemporaneità, ma scorge nella società a lui quasi contemporanea la permanenza di un costume secentista, di usi e costumi ancora feudali, della cupidigia di un'antica famiglia vicereale pronta ad approfittare del momento di frattura storica e del passaggio risorgimentale per riaffermare l'antica posizione di privilegio politico e sociale. Non a caso il monastero catanese è testimone di alcuni momenti nodali della storia

²⁷ F. De Roberto, *Catania*, cit., p. 102.

²⁸ Ivi, p. 94.

²⁹ Sull'opera dell'architetto Vaccarini, protagonista della ricostruzione settecentesca di Catania dopo il distruttivo terremoto del 1693, cfr. E. Magnano San Lio, *Giovan Battista Vaccarini, architetto siciliano del Settecento*, Siracusa, Lombardi Editore, 2008. Sul barocco siciliano della ricostruzione cfr. almeno A. Blunt, *Sicilian Baroque*, New York, Macmillan, 1968; S. Boscarino, *Sicilia barocca. Architettura e città 1610-1760*, atlante fotografico di Melo Minnella, Roma, Officina Edizioni, 1981; *1693 Val di Noto. La rinascita dopo il disastro*, a cura di L. Dufour e H. Raymond, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 1991; *Dal tardo barocco ai neostili. Il quadro europeo e le esperienze siciliane*, Atti della giornata di studio (Catania, 14 novembre 1997), a cura di G. Pagnano, Messina, Sicania Editrice, 2000.

nazionale come il passaggio di Garibaldi e dei garibaldini. La descrizione dello sfarzoso cenobio è tra le digressioni più note del romanzo:

Su per lo scalone reale, tutto di marmo, il ragazzo guardava le pareti decorate di grandi quadri a mezzo rilievo di stucco bianco sopra fondo azzurrognolo: San Nicola da Bari, il martirio di San Placido, il battesimo del Redentore, con sciami d'angeli in giro, corone, festoni e rami di palme sulla volta. Lo scalone sbucava nel corridoio di levante, dinanzi alla grande finestra che metteva nella terrazza del primo chiostro. [...] Consalvo era andato ad affacciarsi all'inferriata, guardava giù nel chiostro contornato da un portico che reggeva la terrazza superiore e pieno di statue, di vasche dove l'acqua cantava, di sedili distribuiti tra le aiuole simmetriche, con un padiglione in centro, di stile gotico, e quattro archi la cui volta di lastre lucide faceva specchietto al sole. [...] la comitiva dirigevasi al quartiere dell'Abate, posto accanto a quello del re, nel corridoio di mezzogiorno, dove ogni uscio era sormontato da grandi quadri rappresentanti le vite dei santi. Giunto innanzi alla sua porta, l'Abate diede qualche ordine al cameriere, poi tutti si diressero al Noviziato, pel corridoio dell'Orologio, lungo più di cento canne, il cui finestrone di fondo pareva piccolo, all'opposta estremità, come un occhio di bue.³⁰

È stato messo in evidenza dalla teoria letteraria come i momenti descrittivi non siano necessariamente contrapposti a quelli narrativi, ma contengano spesso impliciti diegetici e, ovviamente, si avvalgano di un reticolo simbolico funzionale allo stesso svolgimento narrativo.³¹ Ne *I Vicerè* persino l'antico Museo dei Benedettini, contenente una prestigiosa raccolta di *naturalia et antiquaria*, descritta con attenzione da molti viaggiatori del *Grand Tour*, è ricordato solo perché custodisce un «aborto animalesco», un teratologico reperto posto in rapporto con l'aborto di Chiara Uzeda, emblema della degenerazione dell'antica schiatta vicereale: «Al Museo dei Benedettini c'era infatti un altro aborto animalesco, un otricciuolo con le zampe, una vescica sconciamente membrificata; ma il parto di Chiara era più orribile».³² L'attenzione che De Roberto concentra sul cenobio comprendendo bene il valore catechetico della sua imponente architettura si estende alle aree limitrofe, in particolare alla splendida esedra disegnata dall'architetto polacco Stefano Ittar posta di fronte alla chiesa di San Nicola. L'esedra consta di tre eleganti edifici, ostenta nell'attico del corpo principale un bassorilievo rappresentante San Benedetto e fu voluta dai Padri Benedettini come quinta per le loro processioni, oltre che come nucleo primigenio del risanamento del quartiere in cui sorgeva il loro monastero.³³ L'edificio, caratterizzato da un raffinato andamento concavo, ha attirato l'attenzione del romanziere che così lo rappresenta: «Il convento possedeva una buona metà del

³⁰ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., pp. 587-588.

³¹ Il complesso rapporto tra *mimesis* e *diegesis* non può essere ridotto a mera contrapposizione. Come sottolineava Gérard Genette in una riflessione dedicata alle «frontiere del racconto» anche la descrizione può assolvere a funzioni diegetiche. Per il semiologo e teorico della letteratura vi sono infatti due principali funzioni del codice descrittivo, l'una meramente «decorativa», l'altra d'ordine «esplicativo e simbolico» insieme, per cui la descrizione, in seno alla modernità letteraria, diventa quella che era stata l'esposizione in epoca classica, con impliciti diegetici. Cfr. G. Genette, *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972, p. 31.

³² F. De Roberto, *Romanzi, novelle e saggi*, cit., p. 694.

³³ Per alcuni riscontri documentari relativi all'edificazione dell'esedra di San Nicola, posta di fronte al monastero dei Benedettini di Catania, cfr. S. M. Calogero, *L'Esedra di Catania. «La fabbrica del piano» dei Benedettini*, "Agorà", n.46, Ottobre-Dicembre 2013; S. M. Calogero, *Il "piano disegnato" di Catania dopo il terremoto del 1693*, "Incontri", Anno IV, n. 13, Ottobre-Dicembre 2015, pp. 35-46.

quartiere in mezzo al quale sorgeva: i tre palazzotti della piazza semicircolare dinanzi alla chiesa e una quantità di case terrene tutt'attorno alle mura». ³⁴ Nonostante De Roberto utilizzi un suffisso peggiorativo parlando di «palazzotti» (e il morfema modificante rappresenta emblematicamente la vocazione deformante del romanzo applicata al paesaggio urbano, talvolta diminutiva, altre volte accrescitiva e iperbolica), appare evidente la differenza tra questi corpi architettonici e il resto del quartiere di case terragne in cui vive la Sigaraia, amante di don Blasco: non è un caso che l'iroso monaco si batta con veemenza, fino a sfidare apertamente l'abate, perché la sua favorita possa abitare in un «bel quartierino» del palazzo di Mezzogiorno, impegnando la bottega sottostante come negozio di sigari. ³⁵

Come il monastero dei Padri Benedettini anche il resto della città etnea è ridotto ad una dimensione claustrofobica e carceraria ma, nonostante vie, palazzi e monumenti siano menzionati con esattezza toponomastica, dalla vaccariniana Fontana dell'Elefante al palazzo municipale, dal Teatro Comunale a via Crociferi, dal monastero di San Placido ai Cappuccini, rimangono certamente lontani dal compiacimento descrittivo che si può riscontrare nelle pagine dedicate al maggiore monastero catanese. ³⁶

Un'ultima notazione riguarda le esequie funebri per la principessa di Francalanza descritte ad *incipit* del romanzo. Se gli edifici degli Uzeda sono irregolari, irrazionali e labirintici, in apparenza non lo sono i funerali e le feste religiose, improntate ad un rituale rigoroso e codificato. Ma, come i vasti corridoi del monastero benedettino sembrano estendersi all'infinito grazie all'estensione degli spazi ed all'uso di ordini architettonici giganti, suscitando meraviglia nel visitatore, così le interminabili processioni descritte sono funzionali a comunicare fasto e potenza nello spettatore. Il funerale di Teresa Uzeda è scandito dalle enumerazioni, da uno spirito geometrico non estraneo alla cultura barocca, è interminabile e caratterizzato da molteplici trovate atte a suscitare meraviglia in chi lo osserva. Il catafalco stesso, situato nella chiesa dei Cappuccini, è una macchina architettonica effimera, con decori vegetali, di cartone o di cartapesta. Descrivendolo De Roberto non solo evoca le *machine* barocche, gli apparati effimeri, ma mette in evidenza, implicitamente, la valenza illusoria dell'apparato. Di fatto i sontuosi funerali sono l'esorcizzazione di un vuoto rappresentato emblematicamente dall'assenza del cadavere della principessa nella bara, ³⁷ un personaggio «paradossalmente presente per assenza», ³⁸ capace di condizionare anche *post mortem* le vite dei familiari. Il fasto barocco, le infinite

³⁴ F. De Roberto, *Romanzi, novelle e racconti*, cit., p. 600.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Quanto al rapporto di De Roberto con la città di Catania cfr. R. Castelli, *La Catania gremba e prigionia di De Roberto*, in *La parola e il luogo*, Palermo, Gruppo Editoriale Kalòs, 2010, pp. 23-28; A. Di Grado, *De Roberto a Catania, la Catania di De Roberto*, in *Catania*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2012, pp. 125-132; mi permetto di rinviare anche a D. Stazzone, *La Catania odiosamata di Federico De Roberto*, «Agorà», 57, giugno-settembre 2016, pp. 15-16.

³⁷ N. Zago, *Il realismo allegorico dei Vicerè*, «Le forme e la storia», 1, 1996, p. 12.

³⁸ L. Sciascia, *Perché Croce aveva torto*, «La Repubblica», 14-15 agosto 1977.

enumerazioni,³⁹ i dispositivi architettonici, ancora una volta, testimoniano *horror vacui*, proprio come le ridondanze di quell'architettura «spagnolesca» di cui De Roberto parla ne *I Vicerè* e nella sua monografia dedicata a Catania.

³⁹ Studiate con attenzione da Rosalba Galvagno. Cfr. R. Galvagno, *La litania del potere e altre illusioni. Leggere Federico De Roberto*, Venezia, Marsilio Editore, 2017, pp. 122-135.

al presente

Marcello Fois

Del dirsi addio

(Torino, Einaudi, 2017)

a cura di Giuseppe Lo Castro

Luca D'Ascia

Delitto a Bolzano o il commissario sul divano

Lucidamente e consapevolmente ambiguo e sfuggente oppure approssimativo e discontinuo benché ricco di spunti suggestivi? Tale dubbio insorge inevitabile al termine della lettura di questa interessante narrazione di Marcello Fois, che vuol essere al tempo stesso un prodotto “di massa” efficace e una scrittura letteraria piena di ammiccamenti. Va osservato anzitutto che al primo livello, quello del romanzo di genere che rispetta regole empiriche di composizione condivise dal pubblico, il testo di Fois “funziona” egregiamente. La “fabula” è imperniata sulla scomparsa di un bambino superdotato e infelice, Michele, chiarita nella conclusione come un rapimento orchestrato dalla madre Gea in collaborazione con un prete che risulta essere il fratello gemello sparito in circostanze analoghe molti anni prima. Movente di tale condotta è l’ansia di prevenire un abuso da parte del padre che la propria esperienza infantile, segnata dal trauma dell’affidamento, le fa ritenere verisimile. Con queste pennellate a tinte (anche troppo) forti Fois concatena una serie di situazioni di sicuro effetto, contando sul fascino torbido che il tema dell’abuso familiare esercita sul pubblico contemporaneo a livello di *mass media*. Il thriller prende il lettore con un susseguirsi di colpi di scena che mantengono il mistero e la conseguente tensione fino all’ultima pagina. Il *suspense* è assicurato da una tecnica raffinata: quella di disseminare indizi allusivi che, introdotti in maniera frammentaria e apparentemente abbandonati, in realtà non vengono mai persi di vista nel percorso diegetico e, puntualmente richiamati al momento giusto, finiscono per contribuire decisamente allo scioglimento dell’intrigo (l’esempio più evidente è la sezione «Prima di tutto», succinto e densissimo antefatto che contiene i germi dell’intera narrazione: il carattere quasi incestuoso dell’attrazione sessuale di Gea per il futuro marito, Nicola, figlio della coppia che lo prende in adozione; la facilità della donna a cadere vittima di una manipolazione; il ruolo di *deus ex machina* assunto da una misteriosa «zia» che, ancor più della madre e del prete, appare l’autentica regista del rapimento posteriore). Anche la conclusione del thriller rispetta in modo rassicurante le convenzioni del genere: uno *happy end* nella tradizione del cinema americano con Gea nascosta che riconosce la buona fede del marito vedendolo piangere durante un interrogatorio. Questo finale “buonista” non armonizza troppo con l’ostentazione di sintomi neurotici nella messa in scena di quasi tutti i personaggi, ma certamente mette a suo agio il pubblico che non può restare con troppo sapore di amaro. L’abbondanza di lacrime e in particolare di lacrime maschili è una vistosa caratteristica di questo romanzo, che non so quanto rifletta un’evoluzione effettiva

del costume italiano ma che sembra tener conto, capitalizzando una facile riconoscibilità come garanzia di comprensione da parte del lettore, della tendenza a “caricare” la recitazione propria delle serie televisive che dominano la cultura dell'intrattenimento.

La denotazione dell'accaduto fittizio, insomma, non fa una grinza: il racconto risulta così avvincente da far perdonare certe pecche compositive come l'assenza di un movente adeguato per il comportamento della “zia”, la truffatrice che nasconde il vero nome di Lidia Bomoll.

Ma in letteratura, come l'autore sa benissimo, la denotazione passa in secondo piano rispetto alla connotazione. Ed eccolo quindi a compensare l'agevole leggibilità di una narrazione intenzionalmente trasparente per evidenza delle strutture generiche accumulando “opacità” su un piano diverso e propriamente estetico: quello della costruzione di un'atmosfera, delle ellissi narrative, del gioco dei piani temporali, dell'altro e fondamentale gioco di specchi delle citazioni e allusioni. Alla fruizione si sovrappone la decifrazione: al di là dei fatti contano i significati, le risonanze psicologiche, e il gioco ermeneutico si fa più sottile, chiamando in causa una concezione meno convenzionale del vissuto. Infatti *Del dirsi addio* è inteso come un thriller psicologico e questo aggettivo consente di “ricamare”, come avrebbe detto la Roxane del *Cyrano* di Rostand, assai più di quanto non sembri autorizzare il sostantivo. Illuminante risulta l'intitolazione del romanzo, davvero interpretante principe del testo cui dà accesso con quella vistosa sostituzione di un concetto astratto, sottolineato dal “de” latineggiante per introdurre il complemento di argomento (“A proposito del dirsi addio”) e dall'impiego dell'infinito sostantivato, per giunta riflessivo, che suona ricercato nella nostra sintassi, al trito referente fattuale (“La scomparsa di Michele” o “Il ragazzino perduto”) che avrebbe fornito il titolo della narrazione se questa fosse apparsa in una collezione di romanzi gialli. L'aura di trattato morale, con i suoi nobili antecedenti umanistici, chiarisce subito che non siamo di fronte a un prodotto in serie bensì a un *unicum* di autore che affronta ambiziosamente un tema centrale della psicologia e della cultura: il confronto con la morte, la sua introiezione nell'Io e per così dire il suo “addomesticamento” simbolico.

La psicologizzazione del thriller non è evidentemente opera di Fois: è già data nella struttura anamnesica per cui il delitto è un dato di cui bisogna indagare responsabili e moventi, ma lo è anche il trauma le cui cause e contesti non affiorano alla coscienza se non attraverso un processo di rievocazione sempre difficile e spesso doloroso (questa omologia strutturale contribuisce a spiegare il successo conosciuto dalla psicoanalisi nella letteratura e nel cinema). L'originalità di *Del dirsi addio* consiste semmai nel porre al centro dell'indagine psicologica che accompagna sul piano connotativo la ricerca fattuale su quello denotativo non il trauma della vittima e degli indiziati, bensì quello dell'investigatore. Il protagonista del romanzo è infatti il commissario Sergio Striggio, “uomo senza qualità” in un senso abbastanza vicino a quello dell'archetipo musiliano: la sua forza, tanto fisica quanto soprattutto di

volontà, è infatti paralizzata da una perplessità di fondo che gli impedisce di riconoscersi nell'agire del personaggio che scorge sulla scena con esacerbato distacco analitico e che è e non è lui stesso. Proprio come per Ulrich, anche per Sergio il pericolo è quello di perdersi nel "senso della possibilità" che rischia di sottrarre consistenza alla realtà su cui deve operare. "Risolvere il caso", che è un'affermazione di superiorità insieme intellettuale (ricostruendo i fatti si organizzano i fenomeni in un modo analogo all'ipotesi scientifica) e pragmatica (identificando i colpevoli si riafferma l'ordine sociale), diventa così un miraggio e questo fallimento specifico si trasforma per sineddoche in un fallimento esistenziale di più vasta portata. Senza il senso del dubbio la vita minaccia di precipitare nell'orrore totalitario delle certezze, rappresentato satiricamente nella figura del sostituto procuratore Susini, omofobo e limitato, perfetta incarnazione di quel tipo di conservatorismo ottuso che si suole attribuire a certa magistratura perennemente pomposa e anacronistica, ma anche proiezione paterna sull'orizzonte inquieto di Striggio. Un eccesso di insicurezza, però, potrebbe anche esasperare la neurosi del bambino precoce e insicuro, in tutto simile a Michele, che si conserva in Sergio, la cui omosessualità deve fare i conti con una professione tipicamente "maschile", scarsamente consentanea all'introversione, come il lavoro in un commissariato di polizia, e tende a celarsi dietro un'ostentata virilità. La "sfida" professionale e cognitiva si trasforma così in una "prova" psicologica che il protagonista deve affrontare per ricostruire l'unità del Sé e la linea d'azione denotativa del romanzo si interseca con un percorso connotativo in cui gli indizi e le prove diventano ricordi e memoria.

Questo "metapiano" del romanzo, per quanto promettente, non appare del tutto risolto nella concretezza della scrittura. Per mantenere in movimento la macchina psicologica di Sergio il narratore ha bisogno di servirsi come carburante di una certa quantità di scene tipiche che sono già di per sé fortemente connotate in senso comico o drammatico: il triangolo amoroso fitto di tresca e schermaglie che vede il protagonista diviso fra una donna mascolina, Elisabetta Menetti, e il compagno gay, Leo, personaggio non del tutto convincente in quanto proiezione anche troppo sublimata della disponibilità e comprensione amorose, che l'autore ha forti remore a sviluppare nel senso di quella femminizzazione che sembrerebbe richiesta dalla logica del suo carattere; la malattia e imminente morte del padre, che richiama quella speculare e opposta della madre e che obbliga Sergio a ripensare tutto il proprio rapporto con lui, conflittuale e reticente a cominciare dall'omoerotismo del figlio che, gelosamente protetto da un alone di vergogna, si rivela invece esser stato il classico segreto di Pulcinella. Insomma, perché succeda qualcosa nella psiche di Sergio occorre uno stimolo esterno, una situazione quotidiana e diciamo pure abbastanza scontata e prevedibile che viene "nobilizzata", resa "intellettuale" e interessante per una "letteratura di connotazione" dal modo in cui la coscienza del commissario la filtra. Nulla di male in ciò, poiché il divario fra il "dato" e la sua elaborazione psicologica, rivelatrice proprio nella sua mancanza di sincerità, è una delle grandi risorse della narrativa novecentesca, per cui basta pensare alle mordaci parodie del

primo Mann o, a casa nostra, all'inefficienza sveviana. Ma Fois non riesce ad articolare in modo fluido il trapasso fra l'oggettività e la riflessione, fra la narrazione di fatti e lo scatto dei ricordi. Il registro "basso" su cui vengono rappresentati gli eventi, comico di una comicità che tende al grottesco "caricando" la rappresentazione, stona con il tono di rivelazione, fundamentalmente serio, con cui il ricordo si sovrappone al presente percepito riportando alla luce strati rimossi della coscienza di Sergio e facendo del mondo del personaggio, con l'enorme deformazione soggettiva che vi si scarica, il solo mondo possibile per il lettore condannato a (non) decifrare gli oggetti attraverso il prisma del suo sguardo acuto e sfocato. Questa soggettività imperfetta è palese nell'oscillazione dell'istanza narrativa, per cui il narratore onnisciente sembra dare la parola a Sergio *ad libitum* senza che l'ambiguità del ricordo, il cui *status* di realtà è incerto, venga a configurarsi come un autentico monologo interiore. Anche quando la transizione dal presente dell'indagine alla scena ricordata è indicata esclusivamente dallo spazio tipografico si avverte sempre la presenza, magari affievolita, di una "voce" che ci segnala che in quel preciso momento Sergio sta evocando.

Questa assenza di un'autentica focalizzazione interna in un romanzo psicologico come *Del dirsi addio* ha probabilmente a che fare con quello che è insieme un punto di forza e un limite della narrazione: la sua natura profondamente cinematografica. Le difficoltà che insorgono all'atto di differenziare intrinsecamente le scene rammemorative da quelle narrative-descrittive sono quelle stesse che rendono complessa a livello semiotico (non stilistico) la percezione del carattere soggettivo di una sequenza cinematografica: segmenti "soggettivi" e "oggettivi" sono accomunati da una medesima necessità di tradurre il pensato in termini visivi. La scrittura di Fois è piena, non propriamente di oggetti, ma di visioni: quando entra in gioco la soggettività pensieri e ricordi si distendono in vere e proprie scene, composte con cura prospettica ed immerse in un'illuminazione che ne ammorbidisce e fonde i contorni. La rapidità del montaggio è essenziale all'efficacia di ciascuna scena: il piano-sequenza è anticinematografico e nulla è più lontano dal metodo di lavoro letterario di Fois del corrispondente narrativo del piano-sequenza. Energico e incisivo è il "taglio" del segmento narrativo, breve ed intenso e costantemente mantenuto sul filo dell'ellissi, che lascia intravedere la pista nella penombra. Come ogni film d'autore si definisce per una sua luce particolare, inseguita dal regista con una puntigliosità a volte maniacale, così il *Leitmotiv* del bianco e della neve condensa l'atmosfera di ambiguità psicologica e morale del romanzo, minacciando di cancellare i contorni delle cose e dando vita a un ambiente inospitale ma propizio alle rivelazioni. È del tutto coerente con questa impostazione filmica della narrazione il fatto che la catarsi del protagonista assuma la forma della costruzione precisa e convincente di un set per la scena decisiva del «dirsi addio». Sergio organizza nello spazio la sequenza della morte del padre, disponendo il proprio corpo come elemento compositivo in un gioco di piani che si ripropone di inalveare la visione suprema dell'agonizzante in una prospettiva confortante perché definita con assoluta nitidezza,

come in un quadro: il figlio riconciliato tra il letto e la finestra e sullo sfondo il paesaggio alpino che redime con la sua autenticità la mediocrità etica e urbanistica della città ben amministrata (Bolzano) di cui la torbida vicenda di abuso e rapimento costituisce il risvolto oscuro. Lo psicodramma si risolve grazie a una messa in scena, proprio come un'altra messa in scena, l'interrogatorio di Nicola osservato da Gea nascosta, risolve il caso poliziesco convincendo la donna a confessare con un metodo che non tutti i giuristi approverebbero. Tale conclusione della vicenda mostra chiaramente come i significati simbolici, forse un po' troppo idealizzati – la scomparsa del genitore vista non più come catastrofe esistenziale bensì come occasione per eseguire senza traumi il parricidio simbolico e gestire in proprio un'identità paterna che vede il trionfo dell'intellettuale-poliziotto non più scisso e virilmente gay –, siano veicolati attraverso un lavoro di composizione spaziale dell'immagine che si rifà ai grandi modelli del cinema d'autore fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta. Tra questi modelli andrà certamente annoverato Ingmar Bergman, esplicitamente citato nei dialoghi fra Sergio e Leo, per il tema dell'odio morbosamente gratificante convertito in fattore di dipendenza neurotica, ferocemente rappresentato nella coppia incontrata dal dottor Borg durante il viaggio in macchina verso Lund (*Il posto delle fragole*), per la sovrapposizione fra teatro e vita in cui si consuma la coazione alla menzogna delle “maschere nude” (*Persona*), ma anche per un certo aleggiare su tutta la narrazione di Fois del motivo del “doppio” che si traduce nell'incomprensibile attrazione del protagonista per personaggi che traducono la sua aspirazione alla virilità in rozzezza vitale (Nicola) o che vivono la sua stessa perplessità, la sua stessa tendenza a “guardarsi vivere” per sfuggire all'ossessione di un trauma originario in termini ben più radicalmente autodistruttivi (il prete Don Giuseppe che trova la pace in un ritorno all'indeterminato). Menzionato più di passata, ma tenuto ben presente per il ricorso a scene d'attesa ancorate a una sospensione suggestiva e indeterminata del tempo atmosferico, che si intensifica all'ora del tramonto, è invece Michelangelo Antonioni, specialista di abitanti del disturbo neurotico.

L'esclusiva concentrazione sulla dimensione visiva della “scena” letteraria, rifinita con una tecnica di impronta cinematografica, non lascia spazio per dar risalto alla dimensione stilistica della scrittura. È difatti nell'impasto linguistico che si osserva la maggiore debolezza del romanzo. Sul grado zero della scrittura, cioè la mimesi di un parlato tendenzialmente sciatto e triviale quale si confà al momento storico-linguistico odierno, che potrebbe rispondere alle esigenze funzionali di una sceneggiatura cinematografica, si stende una vistosa patina di linguaggio colto che vorrebbe essere ironico e parodistico nella sua compiacenza barocca e che, mancando a Fois la disposizione per compiere un'operazione metalinguistica e plurilinguistica comparabile a quelle di un Gadda, di un Consolo, dello stesso Sciascia, risulta immotivato in termini di contesto narrativo e sostanzialmente arbitrario. Lo snobismo tracima dal piano dell'allusione erudita (dove si manifesta ad esempio nella scherzosa familiarità con una mitologia che rimane del tutto esterna alla narrazione, facendo la

tara di una possibile ma inopportuna preoccupazione di verisimiglianza in rapporto alla precocità intellettuale del personaggio Sergio) contaminando lo stesso istituto linguistico (come nell'uso di "tuttavia" con il significato di "tuttora" con un effetto arcaizzante che potrebbe essere felice in Sciascia ma non lo è in Fois). In questa propensione al manierismo, che compensa l'accettazione delle regole di un genere di consumo come il romanzo giallo e introduce un elemento di ironia metaletteraria decisamente sopra le righe rispetto alle potenzialità della vicenda, si chiarisce l'importanza di un singolare "doppio" extradiegetico del commissario Sergio Striggio: l'architetto, fiorentino *malgré soi*, Leon Battista Alberti.

Alberti è un autore del Rinascimento che ha conosciuto una grande fortuna negli ultimi decenni anche al di fuori degli ambienti specialistici, associato a una "filosofia della crisi" e a forme di espressione "carnevalizzata" che lo rendono congeniale a una cultura della contestazione. Il suo razionalismo costruttivo si scontra con una fondamentale percezione della vischiosità e ambiguità del reale che lo accomuna al personaggio fittizio di Striggio, che da adolescente avrebbe voluto scrivere un romanzo su di lui. Con finezza Fois individua il tormento dell'Alberti nella sua consapevolezza di essere condannato a "rivestire" edifici lasciati da altri, senza potersi permettere il lusso di concepire *ex novo* un'architettura radicalmente innovatrice. Sarà lecito attribuire anche all'intero romanzo le caratteristiche che l'autore proietta su questo remoto antenato umanistico dell'investigatore analitico e perplesso. Una volta riconosciuta la trama avvincente e la sapienza compositiva della narrazione, nonché svariati felici dettagli percettivi e luministici, resta la sensazione che Fois abbia "rivestito" di un suo peculiare manierismo quanto reperito *in situ*: le convenzioni di genere del thriller, lo psicodramma a lieto fine, un certo rivendicazionismo omosessuale che come ogni *politically correct* trasforma la diversità in una specie di norma (la coppia maschile si protegge dal pregiudizio omofobo facendosi scudo di un ideale di bellezza stereotipata), precludendosi così la via di uno scavo narrativo e psicologico, ma soprattutto linguistico e stilistico più in profondità. *Del dirsi addio* risulta un esperimento pregevole e stimolante, ma non un capolavoro.

Giovanni Di Malta

Del non mandarsi al Diavolo

Quando Marx ed Engels, nel *Manifesto del partito comunista* (1848), hanno accollato alla borghesia trionfante il merito di aver annegato nelle gelide acque del calcolo egoistico i sacri fremiti dell'esaltazione religiosa, non era inteso che spettasse miglior sorte ai fremiti sacri dell'esaltazione letteraria. Infatti la ghigliottina che chiuse virtualmente l'*ancien régime* letterario era già stata azionata due anni prima da Edgar Allan Poe, il quale, nella *Filosofia della composizione* (1846), aveva spiegato che il successo riscosso dal poema *The Raven* era risultato dalla scelta, economicamente motivata, di produrre un'opera di calibro stilistico non troppo alto, per il gusto del pubblico, e non troppo basso, per quello della critica. Il romanzo *Del dirsi addio* (Torino, Einaudi, 2017) dello scrittore sardo Marcello Fois, scelto da «Oblio» per questa disamina a più voci, può ben iscriversi nel genere letterario della *detective story*, che ha in Poe uno dei suoi motori primi, ed è tradizionalmente avvezzo alla lotta, caldeggiata da Gramsci, sui due fronti della cultura letteraria di massa e d'élite.

Del dirsi addio risulta un *noir* avvincente e non poco inquietante, ambientato in una Bolzano civilizzata e gelida, dove il commissario Sergio Striggio si trova alle prese con la misteriosa scomparsa di un bimbo di undici anni, intelligente e vivace ma disadattato, forse affetto dalla sindrome di Asperger. Queste caratteristiche del piccolo scomparso contribuiranno ad innescare un multiforme processo di immedesimazione e di transfert da parte del detective Striggio, il cui chiarimento e superamento, intellettuale ma soprattutto esistenziale, sarà l'indispensabile premessa della corretta interpretazione del caso. Striggio infatti affronta l'indagine in una fase particolarmente drammatica della sua vita: segnato dall'agonia e morte della madre, da lui stesso accudita, in pagine peraltro sferzate da fitte raffiche di psicoanalisi, nel presente narrativo si trova alle prese con l'imminente morte del padre Pietro, un poliziotto tutto d'un pezzo e a dir poco all'antica, con il quale non è mai andato d'accordo, e al quale per giunta nasconde di amare un uomo e non una donna. La problematizzazione della gnoseologia e della psicologia dell'indagine, per così dire, non è certo nuova nel *noir*, ma il Fois di *Del dirsi addio* perviene ad una sua articolazione ed estensione di indubbio interesse letterario. Il procedimento che consegue questi risultati consiste in una esibita polifunzionalità del dettato testuale, giocato sui due tavoli dell'onesto racconto del narratore e del furbesco commento d'autore, giungendo così a volgere il racconto d'indagine in una fenomenologia dello spirito, individuale e collettiva, venata da un sottile discorso metaletterario.

Il piano del mito è uno dei ponti gettati tra narrazione e narrato, storia e metastoria: la madre del bimbo scomparso, ad esempio, si chiama Gea, e non per caso, come si scoprirà, il narratore precisa che la Gea del mito, chiamata Ctonie, estratta a suo tempo da Zeus dalle viscere della Terra, oltre ad avere un caratteraccio, era semicieca (cfr. p. 7). Similmente non sembra un caso che il padre di Sergio Striggio ricordi il dio Crono, ad esempio per la cordiale disponibilità del suo appetito: «Mi va tutto, lo sai che io mangio tutto» (p. 73), ribadisce Pietro, diretto ai tavoli della pizzeria «Vulcano». La rivoluzione olimpica operata da Zeus, che libera il mondo dalla statica circolarità dell'era di Crono, consentendo il divenire e il cambiamento, è tra i piani simbolici più importanti del romanzo: solo riuscendo ad accettare e a riconoscere il mutare delle cose, Striggio, a differenza di Gea, riuscirà a mettere a fuoco i fatti d'indagine, i quali peraltro hanno un loro epicentro allusivo nell'«Antica trattoria Olimpo».

L'immaginario della classicità ha un ruolo anche nella costruzione della dimensione sociale e politica del romanzo, dove Sergio e il suo partner Leo rappresentano un esempio di civilizzazione democratica, che ridisegna il moderno Nord dell'Italia sullo sfondo storico dell'antica Atene. Non senza riferimenti ad altri temi civili, come il razzismo e l'integrazione degli emigrati (i «paki[stani] integratissimi», p. 58, sui quali ironizza Pietro, ad esempio), i due si troveranno avversati dai pregiudizi reazionari del padre di Sergio, il quale pensa che il figlio sia troppo immaginoso per lavorare in polizia (cfr. p. 31), o del sostituto procuratore, secondo il quale sarebbe meglio che Leo non lavorasse da maestro nelle scuole italiane (cfr. p. 243). Un tenue accenno al legame problematico tra ciò che è giusto e ciò che è bello (cfr. p. 131) contribuisce a stagliare i contrasti della società odierna sullo sfondo di quelli dell'antica Atene, tra la fazione democratica periclea, peraltro guerrafondaia, e l'aristocrazia, reazionaria e razzista, dei sedicenti buoni e giusti.

L'allusiva e spesso ironica connotazione mitologica classica, si integra tuttavia con un'articolata rete di riferimenti alle moderne mitologie pop, letterariamente più dissacranti, ma non meno foriere di implicazioni culturali significative, come mostra il caso degli accenni di Striggio al personaggio dei fumetti statunitensi Superman. In quanto campione della scuderia editoriale dei *Detective comics* (DC), l'uomo d'acciaio evoca infatti una nutrita serie di riviste letterarie coeve, capeggiate da «True Detective», mitico crogiolo dell'epoca d'oro del noir d'oltreoceano. L'ironia di Striggio sul personaggio ricorda inoltre le perplessità dell'autore del *Superuomo di massa* (1976), Umberto Eco, su questi eroi del conformismo in calzamaglia, espresse in studi molto noti, e Striggio stesso è definito «apocalittico» (p. 118), evocando certamente *Il giorno del giudizio* (1977) di Salvatore Satta, ma inducendo anche a riconoscere nel titolo di Eco su Superman e il tema dei comics, *Apocalittici e integrati* (1964), un'ironica sintesi dei motivi dominanti del romanzo di Fois, l'Apocalisse (la fine, il dirsi addio) e l'integrazione sociale, per tacere dell'importanza degli studi summenzionati, ben armati da letture gramsciane, per l'intelligenza dei fenomeni relativi alle culture e letterature di massa.

Ma il lavoro ipertestuale di Superman, per così dire, non è ancora finito. Il riferimento ironico ai suoi occhiali, curiosamente sufficienti a renderlo irriconoscibile, e ancor di più l'accento contestuale ai tempi nei quali gli occhiali «venivano ritenuti» «mutilanti» (p. 94), richiama un antecedente letterario di particolare interesse: il capitolo sulla morte del padre della *Coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo. Si può anche ricordare, a questo proposito, che la «Antica Taverna Olimpo» di *Del dirsi addio* è situata in località *Sanzeno*, che i luoghi della narrazione non sono lontani dalla Trieste sveviana, e che di conseguenza nel romanzo di Fois si parla anche tedesco. Il drammatico capitolo della *Coscienza* intitolato *La morte di mio padre*, memore del topos naturalista della cruda e realistica rappresentazione letteraria dell'agonia e del trapasso, sintetizza infatti la traumatica esperienza di Zeno (la sua «grande catastrofe»)¹ nell'immagine, involontariamente grottesca e terribile a un tempo, del dottor Coprosich, il cui aspetto, levatosi gli occhiali, pareva mutare in quello di una statua antica dallo sguardo fisso nelle orbite cieche; questi dispensava i suoi temuti e terribili oracoli medici, per poi ritrovare, come Superman, il suo umile «aspetto d'impiegato pedantesco»² inforcando semplicemente gli occhiali. L'odiata figura del medico, o quanto meno le sue lenti, come si ricorderà, connota anche l'explicit apocalittico della *Coscienza*, laddove si profetizza la deflagrazione finale del pianeta Terra ad opera dell'«occhialuto uomo»³ inventore di ordigni. Si può quindi notare che, in *Del dirsi addio*, la dottoressa che informa Striggio delle gravissime condizioni del padre è similmente connotata dai suoi «occhi», è trasfigurata dal suo sguardo, e non lesina «terribili previsioni» e oracoli: «Lei era come la Sibilla che guardando Edipo negli occhi comunica a voce l'incomunicabile» (p. 78). La citazione forse più esplicita del capitolo sveviano si legge dove Striggio assiste la madre e attinge con delusione ai propri ricordi letterari:

La letteratura, in quel caso, sopravanzava di gran lunga qualunque realtà. Tutte le pagine che aveva letto sulla morte non ne riportavano neanche in minima parte la sostanziale idiozia. Era come la fine dell'aria disponibile (p. 133).

Sembra una ripresa trasparente del lapidario passo di Svevo che demistifica l'idea di una qualche vivibilità del momento della morte: «Quando si muore si ha ben altro da fare che il pensare alla morte. Tutto il suo organismo era impegnato nella respirazione».⁴ Il rapporto del *Dirsi addio* con *La coscienza* diventa più problematico, ma non meno interessante, osservando l'explicit ordito da Fois, teorizzato con un rilancio del discorso del dr. Coprosich-Frankenstein («tenendo in vita suo padre io ho lasciato aperta la via a tutte le possibilità»),⁵ che diventa il prototipo dei «libri migliori [...] che non s'illudono di essere la vita ma danno alla vita una chance in

¹ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Roma, Newton Compton, (1985) 1992, p. 57.

² Ivi, p. 71.

³ Ivi, p. 348.

⁴ Ivi, p. 74.

⁵ Ivi, p. 71.

più» (p. 267). Così Fois estende, rispetto al modello sveviano, le aspettative dialogiche proiettate sul momento del trapasso, che assurge a metafora metaletteraria, sorta di formula compositiva del congedo sfumato a dolce morte:

Così avrebbe dovuto rispondere all'analista se avesse avuto alle spalle abbastanza vita. Lui e suo padre si erano fraintesi per troppo tempo, ma ora ogni fraintendimento sarebbe stato sanato. Suo padre aveva un figlio sorridente e un bianco bosco d'abeti da portarsi all'altro mondo. Quanto a lui, quando fosse arrivato il momento si sarebbe messo tra il bosco e il letto per riempirgli l'ultimo sguardo e avrebbe sorriso, perché come ci si dice addio è la cosa più importante del dirsi addio (p. 269).

Questa curiosa *de-escalation* dell'antico motto contestatario della risata tumultante, può forse suggerire qualche angosciosa sfumatura orwelliana, in quanto prospetta, con le migliori intenzioni (cfr. p. 268), un controllo assai puntuale del corpo e della mente del morituro («la questione era stabilire se si poteva progettare in ogni suo punto l'ultima immagine che un moribondo guarda prima di spirare», *ibidem*), ed entra comunque in conflitto dialettico con il pessimismo della ragione espresso dal modello sveviano. Nella *Coscienza*, infatti, la presenza di spirito dell'agonizzante, come si è già ricordato, è fortemente problematizzata: «Tutto il suo organismo era impegnato nella respirazione», scrive Svevo. Come è noto il padre di Zeno, pur così indaffarato, trovò modo, in punto di morte, di assestare al figlio, che tentava di costringerlo seduto, uno dei più traumatici e definitivi ceffoni paterni che la storia letteraria ricordi:

Io penso che allora la sua ira fu aumentata dal trovarsi [...] impedito nei movimenti e gli parve certo ch'io gli togliessi anche l'aria [...] come gli toglievo la luce stando in piedi contro di lui seduto. Con uno sforzo supremo arrivò a mettersi in piedi, alzò la mano alto alto [...] e la lasciò cadere sulla mia guancia. Poi scivolò sul letto e di là sul pavimento. Morto!⁶

⁶ Ivi, p. 77.

Alessio Giannanti

Non troppo buio, non troppa luce
Il *noir* dei figli e dei padri in Marcello Fois

Sembra ormai estinto quel discredito critico che accompagnava *sic et simpliciter* il romanzo giallo o *noir* ed è diventata senso comune l'opinione secondo cui molte di queste opere, anziché ripetere stancamente gli schemi angusti di una tradizione e di una convenzione, si caratterizzano per una variabile dose di sperimentalismo. Il racconto d'investigazione in virtù di una, per così dire, naturale vocazione ontologica ha offerto la possibilità a molti autori di realizzare un corpo a corpo con la verità, che travalica i limiti imposti dal genere e di guidare il lettore nell'esplorazione di una realtà assai più estesa e profonda dei fatti direttamente investigati. Il romanzo di Marcello Fois *Del dirsi addio* va decisamente in questa direzione e del resto l'autore stesso ha ammesso come il ricorso a questo genere letterario di successo sia stata una scelta strategica di chi faceva parte del bolognese «Gruppo 13». Una specie di cavallo di Troia per entrare nella città fortificata delle lettere e aprire il discorso ad altri generi, ad altre necessità. Si aggiunga che sin dagli esordi, nei primi anni Novanta, Fois si è dovuto confrontare con quella che Oreste Del Buono indicò come la «scuola sarda del giallo». Si tratta di una definizione certamente impropria – il termine “scuola” non corrisponde alla realtà – ma il critico aveva saputo comunque cogliere, praticamente in diretta, il punto di partenza di quello che si sarebbe rivelato, negli anni successivi, un filone prolifico e di sorprendente vitalità letteraria (l'occasione è data, nel 1988, dalla pubblicazione simultanea di due importanti romanzi gialli, come *Procedura* di Salvatore Mannuzzu e *L'oro di Fraus* di Giulio Angioni). Fois ha voluto essere partecipe di questa eterogenea fioritura di scrittori sardi, dando un contributo generoso (anche come organizzatore culturale) e portando uno sguardo critico, ad esempio, nel dibattito sull'identità culturale della Sardegna, che si accende nei primi anni Duemila.

Per Fois l'identità dei sardi è da intendersi come qualcosa di molteplice e in continua evoluzione: per questo ha contrastato aspramente ogni forma di riduzionismo che in molti suoi conterranei sfocia nella contesa bipolare tra l'ingigantire e il deprimersi. La *sarditudine* è sì una specificità culturale, di cui lo stesso Fois si dice fiero testimone, ma allo stesso tempo viene denunciato il rischio del prevalere di un *desiderium patriae* e di una nostalgia che tendono a enfatizzare le tradizioni e il passato, irrigidendo il discorso in formule preconfezionate e quindi stereotipate. Si potrebbe dire che Fois è uno scrittore transfrontaliero, perché da una parte è quello più interno a un certo paradigma letterario (spesso ha rivendicato l'eredità di un

primato nuorese nel modello sardo della letteratura, attraverso due scrittori di calibro europeo: Grazia Deledda e Salvatore Satta), ma, dall'altra parte, Fois è uno di quelli che ha saputo allontanarsi con maggior libertà dalla gabbia di un certo identitarismo, intraprendendo percorsi esterni, che gli permettono oggi di sentirsi, in una certa qual misura, un apolide rispetto a chi vorrebbe imporre l'omaggio all'identità sarda con 'senso del dovere', secondo una logica meramente conservativa e ciecamente apologetica. Si è detto scrittore "transfrontaliero" (concetto riferibile anche all'ibridazione dei vari generi letterari), perché si pone nella condizione di chi sa muoversi nelle due direzioni, di chi ha ormai scelto di abitare letterariamente lo spazio della frontiera, a cavallo tra due mondi. Ritornare in Sardegna, dopo la formazione bolognese, gli offre la possibilità infatti di adottare angolazioni molto diverse, di mettere a frutto lo sguardo nuovo di chi è in dialogo con quanto succede all'esterno dell'isola e, viceversa, qualcosa della sua Sardegna vive anche nella sue opere più "continentali", perché – pur rigettando le semplificazioni denigratorie tanto quanto l'agiografia virile – in Fois rimangono forti un'adesione (quasi un blasone etnico) e una *forma mentis* sarda che danno un'impronta inconfondibile alla sua scrittura. Margherita Marras, in una prospettiva post-coloniale, ha associato Fois a Sergio Atzeni, parlando di processo di «creolizzazione» della cultura sarda. Può forse sembrare fuorviante il richiamo alle radici sarde di Fois come premessa all'interpretazione di un romanzo interamente ambientato a Bolzano, con soltanto qualche *flash back* bolognese e nessun riferimento alla Sardegna (in realtà ci sono pochissimi rimandi, tanto fugaci da essere quasi impercettibili). Tuttavia tale richiamo sembra meno inconsistente se si riflette sul fatto che il perno su cui ruota l'intero libro non sia soltanto (e non sia tanto) la vicenda di un bambino scomparso e la risoluzione del caso per mano del protagonista, il commissario Sergio Striggio, quanto l'aver messo al centro della scena il rapporto tra padre e figlio, tra antico e moderno, tra vita e morte: tutte coppie antinomiche che sottintendono, in maniera meno evidente ma più profonda, il rapporto della creazione con la provenienza, della ricerca di originalità con la persistenza dei modelli. Il tutto si svolge in un crescendo di astrazione dalle situazioni concrete e dalle vicende legate ai singoli, che fa avvicinare questo romanzo alla dimensione di un racconto di ascendenza filosofica. Non dovrebbe quindi apparire un paradosso l'ipotesi che con questo romanzo "non sardo" Fois ci restituisca delle riflessioni utili – forse in maniera superiore alle opere ad ambientazione sarda – a definire un sentimento e una volontà dello scrittore e dei personaggi in merito alla propria identità. E quegli stessi spunti ci permettono di interrogarci, in una prospettiva più allargata, sui cambiamenti in corso nel rapporto intellettuale, ma anche intimo, della società (non solo sarda) con le radici e la memoria. Giulio Angioni – che ha affrontato questi temi da scrittore e da antropologo – ha affermato più volte che la cosiddetta "letteratura sarda" si rende riconoscibile non tanto per le ambientazioni e le vicende isolate – in altre parole, il folclore sardo – ma per aver saputo introiettare nelle proprie storie un tema di fondamentale importanza rispetto al tempo in cui viviamo: ovvero quello del «mutamento», del

rapporto tra un passato antico che sta scomparendo e una modernità prorompente ma instabile che determina non più identità monolitiche e immobili ma continue evoluzioni e sovrapposizioni. Torneremo su queste considerazioni in conclusione, per proporre una chiave di lettura del romanzo.

Striggio è un investigatore colto e intellettualmente raffinato, consapevole della variegata complessità del mondo e di come l'ambiguità delle situazioni e dei personaggi, possa condurre a deduzioni sbagliate chi non è disposto a cambiare prospettiva o a mettere in discussione il proprio punto di vista sui fatti. La sua prudenza è l'effetto di una scrupolosa analisi della situazione: Striggio, insofferente ai luoghi comuni e alle banalizzazioni, sembra appartenere alla categoria degli investigatori un po' filosofi, un don Ciccio Ingravallo con le sue «filosoficherie», anche se meno spavaldo. Le sue indagini sono sorrette da uno scetticismo che non ammette semplificazioni: «le regole troppo semplici e dirette spesso costringono la realtà ad adattarsi come un piede troppo grande a una scarpa troppo piccola» (p. 286). Il commissario non ha timore di ammettere di avere «più dubbi che certezze» (p. 288) davanti al procuratore capo Susini, che rappresenta invece il suo esatto contrario. Susini è superficiale, sbrigativo, attento alle apparenze (ha anche la ridicola mania di sembrare più giovane) e vorrebbe liquidare i casi cercando la soluzione più comoda, quella che non procuri scandalo alla pallida quiete di provincia, alla «sobria mediocrità» (p. 266) che alberga nelle vite di molti dei personaggi coinvolti. Il procuratore schiva i dubbi e cerca di imporre a se stesso e agli altri una qualsiasi certezza purché rassicurante; per questo trova eccessive le elucubrazioni di Striggio, le cui scelte nella vita privata costituiscono per Susini un ulteriore motivo di sospetto. La ricerca dell'undicenne Michele – un bambino dotato di una intelligenza talmente brillante da renderlo inadeguato alla sua età – porta il commissario Striggio a ricordare la sua stessa infanzia, che si è caratterizzata per un analogo disagio. Il commissario può vantare una sorta di superiorità cognitiva, anche se questa intelligenza lo mette spesso a disagio con gli altri. Come Michele, Sergio ha sperimentato sin da bambino che la loro dote è più una condanna alla solitudine che un punto di forza, perché conoscere «peggiora le cose» (p. 216). Sergio infatti non riesce a nascondere del tutto i suoi momenti di fragilità, che si rivelano in un continuo arrovellarsi sulle questioni e in un asfissiante ripresentarsi nella sua mente di faccende irrisolte, di domande senza risposte e di angosce che attanagliano un'esistenza tutt'altro che lineare (in particolare ritorna martellante il ricordo delle ultime e laceranti ore passate al capezzale della madre morente). Il commissario Striggio durante l'indagine deve anche rimettere insieme i cocci della propria esistenza, recuperare con il padre un rapporto sano, visto che la loro relazione sembra ormai irrimediabilmente corrotta da un'astiosa contesa. Solo un recente lutto (la terza moglie del padre) e la scoperta di una malattia terminale sembrano riavvicinarlo a Pietro, pur con le comprensibili diffidenze del caso: «Se la maternità non è discutibile, la paternità prende significato da una condizione di fiducia, ma anche da

un preciso presupposto di diffidenza» (p. 83). Adesso che il padre è diventato vecchio, Sergio è disposto a chiarirsi con lui, forse anche a perdonarlo, ma vuole smettere di nascondere la verità e rivelargli la sua omosessualità, vuole finalmente rivendicare la sua diversità con orgoglio. Fare *coming out* non è però un passo semplice, perché Sergio continua a sentirsi a disagio nei confronti di quel virilismo da caserma che aleggia nel commissariato e di cui è imbevuto anche Pietro, reazionario come lo sono solitamente i padri quando confliggono con i figli.

Sergio Striggio si è stancato di condurre la sua esistenza come un «tritone», ovvero «un essere in mezzo tra due mondi distinti» (p. 169). Nel consorzio civile non entrano i veri sentimenti di Sergio e il rapporto con l'amatissimo Leo è vissuto con una discrezione che nasconde tutta la vergogna e il senso di colpa. Nell'amore per Leo, Sergio trova la sua piena felicità, eppure questa felicità assume le sembianze di un rifugio intermittente e clandestino, perché Sergio continua a considerarsi «un anfibio, di quelli che risolvono le proprie difficoltà con una mutazione del respiro: sott'acqua le branchie, in superficie i polmoni» (*ibidem*). Nello svolgimento delle indagini, si scopre che questa sua fragilità non è un limite, bensì qualcosa che si trasforma in efficacia investigativa: Sergio mette in gioco se stesso, tende a identificarsi con le umane debolezze delle persone coinvolte nell'inchiesta e questa identificazione (che non ha a che fare con l'empatia) lo rende più raffinato nel cogliere i nessi di causa ed effetto – più che togliergli lucidità aumenta la sua arguzia. Un coinvolgimento per le vicende degli altri che ha qualcosa di profondo, irriflesso e, per ammissione dello stesso personaggio, assomiglia più a un'attrazione non ben definita, che a una manifestazione dell'empatia e della filantropia di molti personaggi-*detective*. Striggio rivela, casomai, una certa dose di misantropia, che è il segno di un impietoso rigore critico, da rivolgere innanzitutto contro se stesso.

Nelle opere di Fois si riconosce un gusto postmoderno e una ricercatezza iperletteraria, che si rivela per prima cosa nelle generose citazioni (numerose anche nel campo dell'arte, della musica, del cinema, senza aver paura ad abbandonarsi alla cultura di massa e persino al *trash*), ma, non di meno, il segno di questa letterarietà ostentata si riconosce nel dare al testo una solida struttura simmetrica, costellata da una serie di racconti nel racconto, di sezioni autonome che non si limitano a essere esercizi di stile, ma costituiscono dei medaglioni di un'intratestualità mai didascalica e talvolta persino allegorica. Il romanzo si divide in quattro parti dedicate agli elementi: Terra, Fuoco, Acqua e Aria. Tali parti sono scandite e introdotte da racconti mitici, anche se il non-tempo degli antichi viene presto calato nel concreto e odierno svolgimento della vicenda. Ogni elemento inquadra un aspetto del romanzo, anticipa degli svolgimenti e amplifica alcuni significati. Non mancano inserti che contribuiscono a una migliore comprensione della vicenda: come le bozze di un romanzo, che nella sua infanzia il commissario aveva dedicato all'architetto umanista Leon Battista Alberti. I dialoghi immaginari dell'Alberti, come vedremo più avanti, sono un importante contrappunto gnoseologico alla storia; grazie alle sue parole si chiariscono alcune situazioni e snodi narrativi. Altri inserti ci consentono di entrare

più a diretto contatto con il mondo in gran parte irrisolto di Striggio, in quei tentennamenti e quelle pause, in cui si insinua un vorticoso affastellarsi di pensieri e sofferenze mai estinte. Un tema come quello dell'abbandono e della paura della morte, lo ritroviamo, ad esempio, nell'inserito metanarrativo che scaturisce dal ritrovamento di un libro per bambini letto da Michele: la storia del volpacchiotto Messy, che lascia la tana e i suoi genitori per avventurarsi nel mondo, ma poi si trova da solo, sconfitto dal rigore dell'inverno.

Una quantità di materiali così diversificati richiede una certa abilità nella loro gestione e Fois la dimostra con un sapiente montaggio alternato delle sequenze narrative, ora procedendo in parallelo sul tempo della storia, ora ricorrendo alle frequenti analepsi, a cui ci conduce lo scavo nella memoria del protagonista. Si percepisce un totale controllo della potente macchina narrativa e una gestione sicura dell'intreccio. Fois sa come imprimere alla narrazione un ritmo a volte concitato, a volte più meditato (il suo *plot* rivela l'esperienza di un autore che ha messo la scrittura al servizio di teatro, cinema, radio e televisione). L'impressione di densità, che si prova di fronte alle opere di Fois, deriva anche dall'alto numero di situazioni e di personaggi, che realizzano una complessità vigorosa, però sempre immune dal rischio dell'inutile complicazione, cioè della moltitudine priva di una sua utilità estetica. Infatti nonostante la ricchezza dei temi presentati e il tenore della sua scrittura – che si qualifica sempre come sostenuta, preziosa, letterariamente esibita – Fois non può essere accusato di realizzare un effetto in qualche misura baroccheggiante o di produrre delle ridondanze al limite del pleonastico. Piuttosto vi è un insistito gioco di specchi e di rimandi interni, in cui si riconosce un certo gusto dell'eccesso e persino della sfida. È interessante notare come anche i temi minori possano riverberarsi nei vari personaggi della vicenda, con un accumulo di situazioni che sembrerebbero ripetitive se non fossero sempre variate diegeticamente e psicologicamente.

Si prenda il tema più evidente, quello del rapporto tra padre e figlio. Al centro delle indagini c'è la relazione tra Nicola Ludovisi e il piccolo Michele: il padre è una figura assente e affettivamente distante. È lo stesso atteggiamento che Sergio Striggio rimprovera al proprio padre, Pietro, la cui mancanza ha caratterizzato gli anni di un'infanzia prodigiosa ma anche difficile, che ha molte somiglianze con quella del bambino scomparso. Su Nicola si concentrano inizialmente le indagini, fino all'atroce dubbio che possa aver commesso degli abusi nei confronti del figlio. Si ripropone la situazione di torbidi sospetti che aveva riguardato la sorellastra-moglie Gea, sottratta da bambina, insieme al fratello, ad un padre accusato e poi rivelatosi innocente. Ad altri padri e ad altri figli si accenna (come al padre mai conosciuto di Steltzer) e un certo spazio è dato al rapporto con le madri, ma il tema della genitorialità è evocato, si direbbe quasi trasmutato, nel discorso sull'antico e sul moderno.

Un altro aspetto molto presente è quello della descrizione del paesaggio e della natura, che serve a stendere su tutta la narrazione una sottile tela di riprese e collegamenti. Fois presta sempre una grande attenzione agli elementi della natura,

non a caso Andrea Camilleri, nella prefazione al romanzo *Sempre caro*, ha parlato di un profondo «lucreziano [...] senso della natura», che si trasmette attraverso una prosa felicemente lirica. Il paesaggio in Fois è inteso crocianamente, ovvero sempre in relazione allo stato d'animo di uno o più personaggi. Ad esempio, nella quarta e ultima parte (quella dedicata all'aria) il suo svolgimento narrativo è calato in un'incessante tempesta di vento e di neve, che funziona come una sottolineatura espressionista della drammaticità della situazione e dei colpi di scena che accompagnano il lettore al finale. Il vento «furibondo» (p. 250) e «ostinatissimo» (p. 267) di queste pagine, autorizza «l'inquietudine» (p. 263) e serve a mettere in relazione lo stato emotivo in cui si trova il commissario Striggio con il destino dei vari personaggi: il dirsi addio tra Gea e Nicola, lo strappo che produce in Elisabetta Menetti il rifiuto di Sergio, il senso di colpa di don Giuseppe, l'angoscia di morte che colpisce nel letto d'ospedale Pietro Striggio e, anche, il volpacchiotto Messy della storia per bambini, che lontano da casa deve affrontare il gelo e «un vento cattivo che sghignazza» (p. 280). Nello stesso modo funziona l'insistenza sulla neve. Simbolo della morte e dell'*horror vacui*, la neve innesca in Sergio Striggio un senso di malessere e il riaffiorare di ricordi ambivalenti sulla madre: la sua morte in un letto d'ospedale, avvenuta mentre era in corso una tempesta di neve, ma anche il racconto, che gli è stato tramandato, della sua nascita in un giorno nevoso. Questa associazione tra morte e rinascita – nel nome della neve – la ritroviamo nella scena finale, quando Sergio ha preparato l'addio a Pietro e si è assicurato che nella sua stanza possa contemplare, fino a un istante prima di morire, l'immagine di un bosco innevato insieme al ritrovato sorriso di suo figlio. E, ancora, in don Giuseppe, quando nella fuga finale si lascerà morire sprofondando nella neve. Il suo morire è anche un alleggerirsi di un passato più doloroso che scomodo: dove il candore della neve vuole anche simboleggiare una rinascita, un ritrovare la pace e un ideale ricongiungimento a una famiglia che non ha mai avuto. Il caso di Michele si risolverà solo dopo aver scoperto la vera identità del prete: don Giuseppe è quel Lilo Bomoll, il fratello di Gea e zio del bambino, che era stato fatto sparire molti anni prima e tenuto nascosto da una zia misteriosa, che potrebbe essere l'unica reale colpevole dell'intera vicenda. Varrebbe la pena soffermarsi più a lungo sul paesaggio descritto in questo romanzo, ma intanto si segnalano almeno altri due elementi. La città di Bolzano è «una porzione di campagna addomesticata fino alla resa, e quella che chiamavano campagna una porzione di città virtuale» (pp. 129-30). La «presunzione di contemporaneità» (p. 35) di certi palazzi è un segno dell'inautenticità di questa città di provincia, che vuole a tutti i costi apparire una città tranquilla nonostante nel mondo degli adulti abbiano tutti qualcosa da nascondere. In questa atmosfera vaporosa Sergio si rispecchia, perché anche lui si vuole convincere di seguire le proprie attitudini. Un altro elemento su cui si ritorna spesso è quello della luce e soprattutto del buio. In questo romanzo Fois ha una chiara predilezione per le scene notturne, o per meglio dire, per i crepuscoli. Il narratore si sofferma nelle sue descrizioni sulla luce che si attenua gradualmente fino a cogliere tutte le sfumature di

un'oscurità che lascia ancora intravedere qualche particolare, ma che preannuncia l'arrivo del buio totale. La neve introdotta dal vento porta negli ultimi capitoli un'atmosfera opalescente, una luminosità lattiginosa, che ricopre tutta la città del suo manto, anche se presto il candore si trasforma in melma. Questa insistenza sulla luce e sull'oscurità non è soltanto una dimostrazione di bravura da parte dell'autore, né si limita a far risaltare una certa atmosfera, tipicamente *noir*, ma intende essere il correlativo oggettivo della filosofia del commissario e lascia intravedere uno dei significati reconditi del romanzo: «Striggio pensò che non tutte le luci fanno chiarezza e che a volte, alcune oscurità rivelano pieghe che l'evidenza nasconde [...] troppo chiarezza, come troppa oscurità, confonde». Tale convinzione contribuisce alla maturazione del personaggio, che può adesso applicare alle vicende della sua vita questa scoperta fondamentale: «La verità sussiste in una luminosità mediocre, non troppo buio che sottrae, non troppa luce che moltiplica» (p. 250).

Come vuole la tradizione del *noir*, la soluzione del caso non pare così determinante o, per meglio dire, l'attribuzione del ruolo di colpevole non è del tutto chiara: rispetto all'indagine dei fatti contingenti prende spesso il sopravvento il ritratto dell'ambiente, l'interesse per l'osservazione sociale e per lo sviluppo psicologico dei personaggi. Si scopre, ad un certo punto, che la scomparsa non è l'effetto del terribile delitto che tutti avevano temuto, ovvero la morte del bambino, ma alla base di questa oscura vicenda c'è un reato meno grave e più subdolo che rivela una storia di incomprensioni, piccole menzogne e irreparabili fraintendimenti. Alla fine nessuno sembra veramente colpevole, o almeno sono tutti non meno vittime di quanto possano essere considerati colpevoli o conniventi. Anche i due suicidi, sono vittime del senso di colpa che si autoinfliggono, più che essere oggettivamente responsabili di quanto accaduto a Michele. Non si riesce a stabilire nemmeno il grado di responsabilità della zia Lidia Bomoll, che si lascia intendere essere stata una manipolatrice rispetto alla vicenda "specchio" dei due bambini sottratti alle famiglie, ma che rimane una figura ambigua su uno sfondo confuso – non ci aiuta ad inquadrarla meglio il fatto che non conosciamo mai il suo punto di vista sugli eventi, se non nelle mentite spoglie di una bonaria perpetua. Gea Ludovisi sembra pencolare tra il buio e la luce: come nel racconto eziologico di apertura questa duplice identità (Gea/Ctonie) ci ricorda che essendo stata portata alla luce, può anche ricadere nella dimensione ctonia e, in definitiva, che nessuno può dirsi per sempre al riparo dal pericolo e immune dall'errore. Forse la sua unica colpa, rispetto alla sparizione del bambino, è quella di non aver avuto il coraggio di affrontare la realtà di petto e di cercare insieme al marito Nicola un chiarimento, che portasse alla definizione di una verità, qualunque fosse, senza cercare scorciatoie. Ed è un errore che la accomuna a molti personaggi della storia, *in primis*, al commissario Striggio, con il suo coagulo di sentimenti contrastanti e di questioni irrisolte, che riaffiorano nella sua memoria, puntellando lo stesso svolgersi della vicenda. Questa investigazione *in interiore homine* diventa chiaramente la principale e più risolutiva indagine in corso: il destino di Michele sembra dipendere dalla dissipazione dei dubbi che attanagliano Striggio

sulla sua condizione di bambino e il chiarimento con il padre è propedeutico alla comprensione del rapporto tra Nicola e il proprio figlio con la conseguente soluzione del caso.

Per concludere si torni alla questione già affrontata in apertura, ovvero la predilezione della migliore letteratura sarda, e quindi anche di Fois, per il tema del “mutamento”, delle identità sovrapposte e ibride. Molti passi del libro sembrano confermare questa chiave di lettura, ma c’è un’immagine, in particolare, che appare la più potente e risolutiva dell’intero romanzo. Ad un certo punto il commissario va con la mente alla propria adolescenza e a un giorno in cui, dovendo parlare all’analista del suo malessere, chiama in causa la dendrocronologia, ovvero la scienza che studia l’età degli alberi attraverso gli anelli del tronco. Sergio si sofferma sul tasso, perché è l’unico albero di cui non è possibile stabilire l’età, perché «dopo circa trecento anni di vita diventa cavo e durissimo. Ricresce dentro se stesso» (p. 216). Questa immagine sembra poter ricomporre molte (se non tutte) delle contraddizioni del libro: il nuovo può nascere dal vecchio e le due istanze si mescolano e si fondono, al punto che diventa difficile e anzi impossibile distinguerle: «Non tutto quello che è nuovo deve necessariamente distruggere il vecchio» (p. 98) è il motto di Leon Battista Alberti, vero e proprio *alter ego* del protagonista. Rispetto al rapporto tra antico e moderno, Sergio trova una risposta in una sorta di *trance* creativa, che segna, non a caso, una svolta nel personaggio: la decisione di affrontare il rapporto con il padre. Sergio riprende infatti a scrivere dopo molti anni il vecchio abbozzo del romanzo sulla figura di Alberti e gli fa dire che «antico e moderno, mutuati dal genio umano, non sono mai in contrasto». Non è soltanto una considerazione di ordine estetico, perché il rapporto tra invenzione e copia, tra originalità e fedeltà ai modelli, è declinato nei termini di un’educazione familiare: Sergio ha scelto di fare lo stesso mestiere del padre, ma adesso deve ammettere che questa scelta non era dettata soltanto dal senso della sfida ma anche da un segreto sentimento di emulazione. Il destino di Alberti – e si sottintende anche quello di Sergio – è stato quello di impiegare il proprio genio a rivestire le chiese costruite da altri, ma non per questo la sua opera risulta meno “geniale”, meno appagante. Più nello specifico, la ricomposizione del conflitto tra il vecchio Pietro e Sergio passa dal recuperare un rapporto di serenità e stima: dopo anni di sofferenza, incomprensioni e odio, adesso il figlio sa di dover dire addio al padre e si pone nelle condizioni di amarlo e di farsi amare, accettando il fatto di essere diversi, ma scoprendo anche di esserlo meno di quanto avevano creduto fino ad allora: «non esiste niente di moderno che non abbia un’origine antica» (p. 26). A questo traguardo Sergio sembra arrivare anche grazie alle indagini sul caso, perché se è vero «che non tutti i figli assomigliano ai padri» (p. 276), la vicenda di Michele e Nicola Ludovisi gli ha fatto comprendere che «essere padre non significa automaticamente essere colpevole» (p. 89). C’è quindi un tempo (quando arriva il momento di «dirsi addio») in cui i figli diventano un po’ genitori dei loro stessi genitori, come per il tasso, la cui pianta nuova cresce dentro alla pianta che

l'ha generato. E infatti nella proiezione mitologica, quel figlio «particolarmente caratteriale» di Vulcano non è più soltanto il figlio di Giove, ma diventa probabilmente il padre del suo stesso padre (p. 83), così come Sergio che prendendosi cura di Pietro, si riappacifica con se stesso e si apre a una nuova vita.

Queste immagini e i relativi conflitti rimandano al concetto freudiano di «formazione di compromesso»: quando due istanze contrapposte coabitano, perché l'una non esclude del tutto l'altra, anzi sembrano esistere proprio l'una in funzione dell'altra, seguendo un pensiero che Ignacio Matte Blanco chiamava «bi-logico». La scrittura letteraria, al pari del sogno e dell'inconscio, è il luogo dove le forze opposte si incontrano, ma – lo sa bene Fois – questo incontro non produce un'anestetica pacificazione, serve casomai a far vibrare la letteratura di maggior verità, a farla avvicinare di qualche passo alla sfuggente complessità della vita.

Giuseppe Lo Castro

Cosmogonia degli addii
Il giallo a doppio fondo di Marcello Fois

Del dirsi addio è a prima vista un romanzo giallo. Il protagonista, Sergio Striggio è un commissario di polizia omosessuale a Bolzano, una città di provincia civile, tranquilla e abitudinaria. La sua figura è insieme istituzionale e canonica, di contro ai tanti *detective* alternativi della tradizione giallistica, e tuttavia volutamente anticonformista nella scelta di una connotazione sessuale inedita rispetto allo stereotipo del genere. Attorno a Sergio ruotano le vicende e gli altri personaggi del romanzo: l'amante convivente Leo, il padre ex commissario e modello edipico di investigatore e di uomo risoluto, la collega Elisabetta Menetti (il nome è un omaggio a una studiosa di letteratura contemporanea) ispettore capo innamoratasi del commissario. E poi le figure coinvolte nell'inchiesta sulla scomparsa del piccolo Michele Ludovisi, affetto probabilmente da sindrome di Asperger: da Gea Ludovisi, madre segnata da un trauma infantile, al padre Nicola Ludovisi, «maschio alfa» (p. 40) bello e ignaro; dal prete don Giuseppe, amante dell'opera, che nasconde un passato oscuro, alla sua fedele perpetua, Elda alias Lidia Bomoll, a Sara Heller, insegnante del ragazzino e amante di Nicola.

L'indagine procede secondo gli ingredienti e la *suspense* tipici del genere: interrogatori in commissariato, sopralluoghi, finanche tensione, inseguimenti, uno «scoppio» e infine l'immane cadavere, a evocare le modalità ad effetto di una narrazione cinematografica (Fois è tra l'altro sceneggiatore di un episodio della serie televisiva *Distretto di polizia*). Sul proprio terreno il giallo funziona: suggerisce nel lettore una serie di piste alternative, eppure concentrate su un numero limitato di potenziali colpevoli, e così tiene aperte le soluzioni fino a uno scioglimento finale, non privo di ombre. Il lavoro investigativo si incrocia con la sfera delle vite private, e del loro passato, dal commissario con le sue tensioni sentimentali e un padre che sta per morire alle storie esistenziali che ruotano intorno alla famiglia Ludovisi. E così *Del dirsi addio* continuamente indugia nel perseguire la *detection*, rallentata dalle vicende intime dei ricordi, dal passato che prepotentemente riaffiora, dalla mente dei protagonisti che lo rielaborano nel presente. Come in un ostinato montaggio alternato, la macchina narrativa sovrappone i materiali interiori allo sviluppo della trama. La stessa topica attesa della soluzione ne guadagna dilazionando e centellinando svolgimento e conclusioni. Alla ricerca del ragazzino scomparso e del suo rapitore o forse rapitrice si affianca allora una ricerca interiore, uno scavo su di sé, del commissario e degli altri protagonisti, rispetto al quale peraltro, come

chiariremo meglio, anche la vicenda poliziesca è per molti versi uno specchio o un amplificatore. La forza digressiva è tale che in *Del dirsi addio* il romanzo giallo è motore dell'azione narrativa, ma non ne costituisce il fulcro tematico; rispetto allo scioglimento del caso assume priorità la ricognizione dei moventi; in fondo non di veri delitti tratta l'inchiesta, quanto di incomprensioni e tare psicologiche.

La narrazione si sviluppa per frammenti, secondo un modulo ormai ampiamente adottato nel romanzo degli ultimi decenni, a sostituire anche visivamente il filo di uno svolgimento consequenziale e logico-causale. La spezzatura del discorso e la necessità di alternare - e magari ribaltare - punti di vista e scene è praticata dal narratore contemporaneo, di norma per dare conto di un'*impasse* nella costruzione del senso; qui la frammentarietà s'incrocia con il procedere a brandelli del giallo canonico e con le complicazioni delle diverse relazioni intersoggettive; e agisce piuttosto per dare spazio al doppio fondo narrativo consentendo rotazioni e accostamenti nello spazio e nel tempo di situazioni e personaggi. Nel romanzo di Fois prevale il *ralenti* dei pensieri divaganti, tema più profondo da mettere a fuoco e rivelare al lettore. Anche il dialogo è attraversato dai pensieri di uno degli interlocutori (a volte di entrambi) o da una sorta di commento fuori campo, come in un effetto di straniamento e di distacco dal presente vissuto; col che si rafforza l'impressione di una costante ripercussione degli eventi in una sfera meditativa.

Al contempo, il frammento consente passaggi continui di punti di vista e memorie in una proliferazione delle coscienze che attrae anche i personaggi minori.

Il romanzo di Fois, dunque, si svolge almeno su due piani temporali, stabilmente intrecciati, secondo un ritmo narrativo che accompagna la narrazione del presente, e potrebbe ricordare la lezione di Virginia Woolf. Nel presente convivono insieme il tempo dell'inchiesta e il tempo della memoria, il rimosso, le omissioni, le menzogne e le mancanze del passato. Così il personaggio si ostina a tornare al punto originario da cui ha preso vita una rimozione: «[Gea] Pensò che niente è ingannevole come la storia che ci raccontiamo» (p. 173); oppure: «Vede – attaccò Striggio – È sempre curioso constatare da che punto si decide di mentire. Non trova anche lei che il punto vero della menzogna consista nella sua origine?» (p. 253).

I risultati più convincenti Fois li consegue dunque, servendosi del giallo, nel costruire un romanzo più alto che investa grandi temi del convivere umano. La scelta del titolo è in tal senso emblematica: «Del dirsi addio» non allude alla vicenda investigativa, riguarda piuttosto il rapporto padre-figlio, le sue difficoltà, rivalità e incomprensioni nel punto cruciale della fine imminente della relazione. E insieme rievoca l'«addio» alla madre, morta in un letto d'ospedale, proprio sussurrando al figlio la parola dell'estremo congedo - così pare al protagonista. È come se nel romanzo alla canonica ricostruzione della scena del crimine si sostituisse la rinnovata costruzione della scena d'addio, addio prima di tutto al mondo, e insieme al figlio che assiste il morente. Fino a una forma di ossessione della buona separazione, che si affianca e collabora alla buona morte. La scena si ripete nella memoria del protagonista (pp. 148 e 192-93) in cui ritornano anche con minima variazione le parole:

Avvicinò l'orecchio sinistro alla sua bocca [...]. E gli parve di percepire che lei gli stava dicendo «Addio».

Si avvicinò ancora di più a lei, quasi volesse baciarla. E gli parve di percepire che lei gli stava dicendo «Addio».

Il senso dell'ultima parola interpretata da Striggio è chiarito in un dialogo con la madre morente, evocato poco dopo, palese *mise en abyme* del titolo:

«Non è a me che devi dire addio. Il punto non è mai dire addio», scandì sua madre all'improvviso, con una chiarezza nella voce che lo aveva fatto tremare. [...]
«Il punto è dirsi addio». (p. 194)

Il protagonista è allora chiamato a esorcizzare il lasciarsi, a desiderare di accompagnare dolcemente il congiunto in un distacco partecipato e composto. Per Sergio la scena dell'addio è quindi da predisporre nei minimi dettagli per assicurare l'ultimo sguardo su una natura felice e candida di neve, che prelude morbidamente alla bianca dissolvenza del trapasso, insieme al volto sorridente del figlio che dovrà partecipare in una scenografia impeccabile all'estrema immagine terrena. La buona separazione condivisa in passato con la madre morente, si ripropone nell'addio presente al padre: vivere il secondo addio evoca le preoccupazioni del primo, riattiva i fantasmi del passato.

Di fronte al nuovo, irrimediabile commiato, più urgente è il chiarimento identitario e la fedeltà a se stessi, oltre che al compagno Leo. Perché Sergio, si accennava all'inizio, è figura particolare di investigatore: protagonista dall'identità debole, eccessivamente colto, forse è segnato anche lui dalla sindrome di Asperger, da adulto si presenta come «un individuo senza un assetto» (p. 157), che appartiene «alla categoria del dubbio» (p. 268), una nuova versione di tanti soggetti novecenteschi, intellettuali in cerca di sé. Sergio rifiuta la falsa «certezza» dei suoi antagonisti (si veda il camilleresco giudice Susini), che, forti in apparenza, rivelano un «adattamento furioso alle circostanze» (*ibidem*); ma deve completare il proprio percorso di crescita ed emancipazione, superare quella vergogna (come gli rinfaccia l'amante Leo) che lo indurrebbe a nascondersi e fingere fino all'ultimo col padre. In questa dinamica si inserisce la separazione iniziale da Leo e la tentazione della relazione eterosessuale con l'ispettore Elisabetta Menetti: uno sbandamento dell'io attratto dall'estremo sacrificio di assecondare i presunti desideri del padre in punto di morte, fino a ipotizzare di presentargli una fidanzata nelle vesti della collega. È la versione sbagliata dell'addio, quella che si fonda sulla menzogna e sul colpevole misconoscimento dell'amore per Leo. Se la possibilità di un esito eterosessuale appare un ingrediente facile che attiva l'ipotesi della soluzione conformista di un rientro nell'ordine paterno e patriarcale, la contrapposta salvaguardia finale

dell'identità omosessuale connota una soluzione *politically correct* più al passo coi tempi.

E tuttavia l'addio da dirsi a vicenda tra Sergio e Pietro Striggio si qualifica come occasione catalizzatrice, oltre che per fare i conti con se stessi, per ricucire un rapporto difficile e togliere il velo a una malcelata rivalità e *impasse* comunicativa. Emerge un genitore più conciliante e consapevole della natura del figlio, che molto lo ha osservato e compreso, senza parere. Ecco allora che le rivelazioni *in limine mortis* acquistano un valore positivo: «Vedi questa cazzo di malattia che combina? Mette a posto le cose» (p. 118). Il protagonista, fortificato anche dalla scoperta che il padre ha sempre saputo della sua omosessualità, è spinto a riconoscersi e accettarsi fino alla scena dell'*outing* in commissariato nel pieno delle indagini.

Del resto di una proliferazione di addii, speculari e variati, è costellato il romanzo: da quello ironico e apparentemente distaccato fra Sergio Striggio e la collega Elisabetta Menetti, che ha chiesto il trasferimento, sancito dal *refrain* fra parentesi: «(... È così che dici addio?)» (pp. 170 e 289); a quello tra Gea e Nicola Ludovisi, sposi divisi da malintesi e sfiducie reciproche; a quello tra don Giuseppe e la sua perpetua, ancora enigmatico per il lettore: «Il prete la guardò cercando di capire fino a che punto stessero trattando un arrivederci o un addio – mi fai sapere al momento opportuno? – chiese, perché il suo cuore aveva optato per l'addio» (p. 243); a quello tra Michele e l'amante Sara Heller: «(Ma davvero hai pensato che io potessi abbandonare la mia famiglia per te?)» (p. 238); fino all'addio al mondo di don Giuseppe, Emilio Bomoll: anch'egli si dissolve pacificato in un bosco bianco di neve. Il procedimento della ripetizione dà forma allora al contenuto narrativo e si riproduce anche nei continui ritorni stilistici (penso alla frequenza di richiami anaforici e a molti capitoletti segnati dalla replica di battute-tema, che si coagulano nei finali) di cui è disseminato il romanzo. È un vero catalogo degli addii, secondo una interpretazione estensiva di quella «passione infantile per il racconto catalogico» di cui Fois ha parlato in un'intervista, rimarcando: «è una cosa che a me in letteratura piace e che trovo primordiale» (M. Amendola, *L'isola che sorprende. La narrativa sarda in italiano (1974-2006)*, Cagliari, Cuccu, 2006, p. 223).

Questa cifra della ripetizione, al di là dell'uso di *Leitmotiv* di canzoni pop e brani classici o popolari (*All is Full of Love* di Björk, *Personal Jess* dei Depeche Mode, *Shake the Disease* dei DMK, la *Valse triste* di Sibelius, *Passacaglia della vita*, ecc.), può essere accostata alle moderne architetture romanzesche basate sullo schema musicale tema-variazione, secondo la formula di quello che è stato definito «romanzo a variazioni» (cfr. in Italia S. Caretta, *Il romanzo a variazioni*, Milano, Mimesis, 2019), in cui all'evoluzione di una trama si sostituisce la centralità e riproposizione di un tema. Eppure Fois giustappone e interseca questo modello innovativo con la trama più lineare del giallo, mentre la variazione avviene più felicemente a livello formale, dove agiscono i procedimenti di *refrain*, mentre il tema, reiterato da varie angolature, suggerisce la sua problematicità, più di quanto non l'approfondisca.

Se prossima morte del padre e morte della madre si rifrangono; analogamente l'undicenne prodigioso e asociale Michele Ludovisi riporta in luce la tarda infanzia del commissario Striggio mentre un ulteriore rispecchiamento si propone nell'inserito narrativo di alcuni capitoli di un abbozzato romanzo su Leon Battista Alberti, opera di Sergio adolescente che si proietta nella biografia dell'architetto umanista. Lo stesso caso della scomparsa di Michele è coazione a ripetere di un evento remoto e irrisolto, la sparizione di Lilo, fratello gemello di Gea, ulteriore versione del rapporto simbiotico che lega il presente al passato interiormente rivissuto. Così traumi e paure remoti ritornano nell'indagine, evocano in parallelo le vicende della vita privata e marcano una differenza tra il buon addio del congedo accettato e condiviso e il cattivo addio della sparizione e della fuga. Allora, proprio ridisegnando la scenografia del lieto addio, il romanzo si chiude:

«Suo padre aveva un figlio sorridente e un bianco bosco d'abeti da portarsi all'altro mondo. Quanto a lui, quando fosse arrivato il momento si sarebbe messo tra il bosco e il letto per riempirgli l'ultimo sguardo e avrebbe sorriso, perché come ci si dice addio è la cosa più importante del dirsi addio.» (p. 296).

All'addio si contrappone l'amore, un amore che si rischia di sacrificare, proprio in nome di una versione falsamente accomodante dell'estremo saluto, e che invece progressivamente nella terza e quarta parte si accampa nei pensieri del protagonista. La rievocazione mentale di Leo e delle sue abitudini prende campo, sovrapponendosi ricorsivamente all'azione, in un lungo catalogo anaforico («faceva l'elenco di tutte le cose segrete che conosceva dell'uomo che amava», p. 158), segnalato graficamente dalla parentesi oltre che dagli stacchi bianchi. In definitiva, in modo forse un po' stereotipo, la relazione amorosa si contrassegna come una rassicurante forma di conoscenza reciproca, messa in questione per essere proclamata e difesa. «Sapeva tutto» è il ritornello con cui Sergio risponde mentalmente al rimprovero di Leo, fino a concludere consapevole della reciprocità del rapporto: «sapevano tutto» (pp. 161-162). La morte del genitore è allora non solo un evento reale, ma anche il necessario atto simbolico che garantisce all'io la piena emancipazione. Il suo maturare nei dintorni e prima della fine reale trasforma felicemente la liberazione dal padre in una presa di coscienza e in una conciliazione in vita. L'aspirazione a uno scioglimento compiuto ed esauriente pare ratificata in una sorta di autocommento *en abyme*:

[Elisabetta Menetti] Voleva che cedesse, perché voleva una soluzione piena, come nei libri migliori, come nei film migliori, quelli che non s'illudono di essere la vita ma danno alla vita una chance in più (p. 293)

Non so se *Del dirsi addio* corrisponda alla lettera ad un epilogo confortevole: alla composizione del giallo e della vita di Sergio con Leo si accompagnano gli incerti destini di altri personaggi, dalla prossima, serena morte del padre al buon 'suicidio' di don Giuseppe-Emilio Frari-Lilo Bomoll, dalla buona partenza di Elisabetta Menetti alla pacifica separazione di Nicola e Gea Ludovisi, piena però di rimpianti,

fino al crollo della stessa Gea e alla tragica fine di Sara Heller. Destini accettati più che desiderati, conti rimessi a posto con la vita.

Resta nell'ombra il vero responsabile della scomparsa di Michele; Fois sembra averlo dimenticato, unico personaggio di cui non si approfondiscono le ragioni dell'agire in un romanzo che offre uno sguardo sulla coscienza di ciascun protagonista.

C'è in effetti una tensione positiva di fondo, l'idea di relazioni umane che per quanto controverse e difficili, trovano sempre una possibile composizione e un esito sereno e rassicurante se non felice. Questo buonismo delle relazioni, sempre tutelato dalle buone intenzioni oltre i conflitti e gli equivoci caratteriali, attraversa anche lo scioglimento narrativo, ma non impedisce l'impressione di incertezza sul futuro di molti protagonisti, costretti a ricominciare rifacendosi una vita o a chiudere, con un addio, quella condotta finora. Anche sull'esito dell'inchiesta forse cova un estremo atto mancante: il ritorno del ragazzino (a chi sarà affidato?) e magari l'interrogatorio della perpetua, alias zia Elda. L'ipotizzata «soluzione piena» lascia irrisolti le vite e i destini e il romanzo termina dunque con un finale aperto.

In definitiva *Del dirsi addio* è un esperimento ambizioso. Erede di una tradizione sarda che punta al romanzo-mondo, da Satta ad Atzeni, Marcello Fois iscrive la sua narrazione in un orizzonte più ampio, promettendo continuamente profondità epistemiche, incastonando formule sentenziose, suggerendo paralleli letterari, mitologici, classici, favolistici, musicali, architettonici, pittorici, cinematografici. E si spinge fino alla precisione botanica, all'apparizione di animali e alla presenza della geologia. Ne viene fuori il rischio di uno straripare di motivi narrativi in direzione barocca, amplificati dalla complessa articolazione strutturale del racconto. In particolare il romanzo è scandito da una quadripartizione in Terra, Fuoco, Acqua, Aria che mira a porre la vicenda in un orizzonte cosmico, sottraendola alle contingenze del giallo. Già Camilleri notava, in una breve prefazione a un'altra opera di Fois, *Sempre Caro* (1998): «Non mi era capitato, negli ultimi tempi, d'imbattermi in un narratore che avesse un così profondo, lucreziano direi, senso della natura e insieme la capacità di trasmettercelo». La visione di Fois non è mai contingente e non è semplicemente antropologica. Qui la traccia di un allargamento dello sguardo sull'esistente non trova forse pieno sviluppo; resta un ulteriore meccanismo di composizione che aggiunge coerenza formale, definendo la figuralità metaforica delle quattro parti del romanzo. È quanto avviene specialmente nell'ultima, quando insieme alla presenza invasiva del vento, lo scenario narrativo si conclude sotto il segno del più immateriale degli elementi della natura, quel volto aereo della vita che pare rarefare e sfumare le soluzioni, smorzare i conflitti. Verso la fine infatti le osservazioni meteorologiche e cosmologiche si infittiscono, richiamando anche circolarmente l'inizio, quando, partendo da un quadro esposto in una trattoria, si traccia la storia mitica e primigenia della fondazione di Gea e Ctonie. Ne viene fuori la *mise en abyme* più evidente del romanzo: «Nel regno dell'aria non c'è riposo: è un continuo rimescolare, ripensare, ricostruire, rimettere in gioco, guardare da

prospettive inaspettate» (p. 236). Il narrare di Fois è allora aereo, e la sua formulazione sembra lanciare un programma di complessità e labilità del vivere che impone continua maturazione in un mondo mutevole dove non ci sono certezze durature.

E così l'aspettativa del romanzo insieme popolare e colto, se sovraccarica la vicenda di sensi allusi e riposti, dà conto anche di una rimodulazione della coscienza e dell'identità individuale. Emerge uno scrittore consapevole dei propri mezzi, che sa tessere una trama suggestiva e declinare un tema esistenziale di grande valore, e che, pur governando la macchina dei contenuti con rigore e raffinata cura formale, semina tracce non tutte esplorate fino in fondo.

in circolo

Massimiliano Tortora

«Non ho scritto che un romanzo solo»

La narrativa di Italo Svevo

(Firenze, Franco Cesati Editore, 2019)

a cura di Caterina Verbaro

Chiara Marasco

«Non ho scritto che un romanzo solo»
Le ragioni di un dibattito

«*Non ho scritto che un romanzo solo*». *La narrativa di Italo Svevo* (Franco Cesati editore, Firenze, 2019) nasce come una raccolta di saggi, sette in tutto, che, pur essendo scritti in tempi diversi, dal 2003 al 2018, acquistano agli occhi del lettore una particolare unitarietà, come se le pagine di un disegno che viene da lontano avessero trovato alla fine la loro chiave naturale, rivelando un'interpretazione sempre implicita, ma che aveva bisogno di trovare conferma. L'indagine viene ora avvalorata da una delle svariate lettere scritte da Svevo negli ultimi anni, quelli della notorietà, quelli in cui la fama agognata è arrivata e il vecchio autore si lusinga e si schermisce con i giovani critici che gli scrivono e guardano a lui come un maestro. E allora una frase estrapolata da una lettera del 1927 a Enrico Rocca diventa il manifesto di una dichiarazione più volte pronunciata e confidata in quegli anni, quella di aver provato a concepire per tutta la vita un solo romanzo, attraverso una scrittura circolare e incessante che lo ha condotto infine al suo terzo romanzo e alle ultime e aperte pagine de *Il vegliardo*.

Ci sono voluti decenni di studi e ricerche per superare stereotipi, luoghi comuni e verità opinabili sulla scrittura e le opere di Italo Svevo. Uno spartiacque a quella critica, ricorda Tortora, è stata l'opera di uno dei più importanti studiosi dell'autore triestino, Mario Lavagetto che, fra i primi, ha contestato quel silenzio letterario a lungo dibattuto e il cui mito era stato certo alimentato dallo stesso Svevo:¹ per molto tempo la critica ha dunque parlato di un silenzio durato ben venticinque anni, di una scrittura letteraria scissa in due periodi nettamente separati. Il libro di Tortora parte da un'interpretazione diametralmente opposta, che è la stessa di chi scrive: «quella che predilige la progressione e l'evoluzione alla frattura, e che legge dunque i cambiamenti all'insegna di una continuità di pensiero e, scomodando termini altisonanti, di epistemologia» (p. 9). Questo non vuol dire, spiega Tortora, che fra i primi romanzi e l'ultimo non ci sia «uno scarto», ma tutte le opere dell'autore sembrano ruotare intorno ad unico tema che però, pagina dopo pagina e attraverso il tempo, viene ripreso e approfondito. Per spiegare la sua linea interpretativa Tortora inserisce Svevo e la sua produzione letteraria nell'alveo del modernismo europeo di cui oltre ad essere a pieno titolo un esponente può essere considerato anche un anticipatore. Lo studioso programmaticamente nell'introduzione rivela l'ipotesi che sorregge il suo libro: «Per tutta la vita Svevo si è interrogato unicamente su un

¹ Mario Lavagetto, *Lettere*, in Idem, *L'impiegato Schmitz e altri saggi su Svevo*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 5-19.

problema: il rapporto che lega e contrappone razionale e irrazionale, unità e caos, ordine e istinto» (p. 9). Un problema affrontato da tanti scrittori del primo ventennio del Novecento e che però Svevo già si pone sin dalle sue prime opere, e lo fa certamente in maniera inconsapevole, lui che si nutre di una letteratura e di una filosofia ottocentesca, che «ha studiato su libri scolastici positivisti», e che ha letto e fatto suoi Marx, Darwin e Schopenhauer, di cui però riconosce tutte le contraddizioni:

Poi, secondo una storia nota, Einstein, Freud, Bergson (per citare nomi enigmatici che sintetizzano una rivoluzione culturale che ha avuto altri e altrettanto decisivi protagonisti) hanno ristrutturato il campo del sapere, e ciò che prima doveva essere espulso è diventato principio costitutivo del mondo: il caos irrimediabile, l'inconscio, il disordine temporale» (p. 10).

Tortora si confronta, soprattutto nel ricco apparato di note bibliografiche, con quasi tutta la critica sveviana attraversando in questo modo decenni di studi e ricerche, ma approdando, come in altri scritti, a nuove soluzioni interpretative.²

Il primo capitolo, *Il naturalismo de L'assassinio di Via Belpoggio: una querelle ormai conclusa*, è dedicato ad uno dei primi racconti di Svevo risalente al 1890, ma conosciuto e apprezzato molto tardi dalla critica, che ci mette degli anni per capire quanto «più che di una delle ultime e stanche prove di stampo naturalista, si trattasse, così come il precedente romanzo *Una vita*, piuttosto di un racconto che, partendo dal naturalismo stesso, lo rinnovava e lo superava dal suo interno» (p. 14). Il protagonista, Giorgio, cerca invano di affermare la propria individualità per sfuggire all'emarginazione e all'alienazione a cui la comunità da sempre lo ha condannato: compie un atto estemporaneo, uccide un uomo, potrebbe fuggire, salvarsi, ma le insicurezze, l'afasia lo conducono all'arresto e al definitivo fallimento.³

Tortora, che scrive forse la più completa ed esauriente fino ad oggi analisi del racconto,⁴ ci indica come Svevo sia più interessato ai movimenti della coscienza del

² Cfr. Massimiliano Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini, 2003, fondamentale per l'avvio di un dibattito critico su una parte della produzione sveviana troppo a lungo considerata minore, capace di scardinarne alcuni luoghi comuni interpretativi. Segnalo anche l'utilissimo repertorio bibliografico: Tortora, *Il punto su Svevo: 1994-2004*, in «Moderna», VI, 2, 2004, pp. 163-175.

³ Il racconto, a nostro avviso, mette al centro il dramma dell'inferiorità, di chi agisce con un gesto fulmineo per denaro, senza premeditazione. È una dinamica che Svevo poi svilupperà nei testi teatrali: in *Un marito*, il protagonista uccide repentinamente la moglie scoperta in flagrante adulterio; in *Inferiorità*, un servo uccide per denaro, quasi senza rendersene conto il suo padrone. Questi testi insieme a *L'assassinio di Via Belpoggio* recuperano il principio del «malcontento» su cui Svevo si sofferma nel saggio *La corruzione dell'anima* (cfr. I. Svevo, *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni Milano, Mondadori, 2004, pp. 884-885: «Da lui col malcontento l'anima era perita e continuò a vivere ma della vita più bassa non conoscendo che l'assimilazione e la riproduzione e perdette la vita intensa, quella che segna il tempo. Rimase identico a se stesso definitivamente cristallizzato».

⁴ Tra gli studi dedicati al racconto segnaliamo almeno: Gennaro Savarese, *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo del primo Svevo*, in «Rassegna della letteratura italiana», s. VII, LXXV (1971), 3, pp. 411-431; Giampaolo Borghello, *L'assassinio di via Belpoggio*, in Idem, *La coscienza borghese. Saggio sulla narrativa di Svevo*, Roma, Savelli, 1977, pp. 23-38; Elvio Guagnini, *Esordi di Svevo: città, letteratura e società triestina*, in *Italo Svevo scrittore europeo*, Atti del Convegno internazionale (Perugia, 18-21 marzo 1992), a cura di Norberto Cacciaglia-Lia Fava Guzzetta, Firenze, Olschki, 1994, pp. 161-174; Massimo Carloni, *L'assassinio di via Belpoggio: un "protogiallo" italiano?*, in «Narrative», 1998, 13, pp. 137-143; Riccardo Cepach, *Una cosa non tanto facile*, in Italo Svevo, *L'assassinio di Via Belpoggio*, Trieste, Arbor Librorum, 2010, pp. 7-20.

personaggio che alle sue azioni, a mostrare le crepe dell'io anticipando così «tutti quei problemi che saranno centrali nella *Coscienza*, nelle novelle del quinquennio 1923-1928, ne *Il vegliardo* e in tutta la narrativa modernista italiana ed europea: la disgregazione del soggetto, l'inconoscibilità del mondo, l'insufficienza della parola, l'anelito mai appagato alla verità» (p. 35). Problematiche che però verranno risolte dai personaggi sveviani in maniera diversa: talvolta precipitando verso la catastrofe, come accade nelle prime opere, e poi sfociando nell'ironia di Zeno che, come sottolinea fin dai suoi primi scritti Debenedetti, nonostante tutto, si «troverà insperatamente in piedi».⁵

Al centro del secondo capitolo, *La ribellione vana e inevitabile di Alfonso Nitti*, Tortora analizza il primo protagonista dei romanzi sveviani facendo riferimento a modelli teorici nuovi, che gettano una luce diversa ribaltando quasi l'epilogo del romanzo. Alfonso viene qui analizzato secondo una dinamica sociale precisa, quella dell'*homo impiegatus* (p. 38), proposta nel 1920 da Sigmund Kracauer.⁶ L'impiegato in genere deve avere «un'aria perbene, rassicurante, sostanzialmente gradevole» (p. 39) e fa parte di una categoria pressoché indistinta, senza voce. Questo tipo umano si fonde però con un'altra categoria, quella del ribelle che, come spiega Ernst Jünger, è un «isolato senza patria», che attua «una vera e propria forma di resistenza» contro un potere che giudica iniquo (p. 49).⁷ Nella figura del ribelle, d'altra parte, possono riconoscersi molti protagonisti della narrativa modernista. In *Una vita* Alfonso si ribella ad Annetta che, come ha avuto già modo di dire Guido Baldi, «è la degna figlia del banchiere Maller, un suo prodotto e un suo *alter ego*».⁸ Quando Alfonso, dopo averla sedotta, l'abbandona compie «l'ultimo atto del ribelle contro il potere sovrastante» (p. 53)

Lotta di classe e lotta esistenziale finiscono dunque per coincidere, all'interno di un personaggio che si muove in un mondo narrativamente ottocentesco, mostrando però una sensibilità che è già pienamente modernista» (p. 55).

Se in *Una vita* si può registrare una crescita del protagonista, nonostante il suo suicidio, in *Senilità* «romanzo di crisi» per eccellenza, a cui Tortora dedica il terzo capitolo (*Sul finale di Senilità*), la formazione del personaggio sembra subire un arresto e tutti i personaggi, a cui si aggiunge il narratore, sono destinati al fallimento. Eppure Tortora ci rivela il segreto per cui il *fil rouge* che percorre la scrittura sveviana non si spezza e ci mostra come anzi nell'ultimo capitolo del romanzo *tout se tient*. Il percorso di formazione del personaggio sveviano può infatti comunque avvenire attraverso una figura secondaria, Elena Chierici, la donna che è stata vicina ad Amalia nelle sue ultime ore di sofferenza e che nel finale del romanzo, mentre prova a consolare Alfonso, pronuncia parole che lui non capisce fino in fondo; come dice Tortora: «qualsiasi tentativo di sottrarsi al presente [...] è illusorio. Per questo motivo per Elena anche la dimensione del ricordo costituisce un pericoloso rischio,

⁵ Giacomo Debenedetti, *Svevo e Schmitz*, in Idem, *Saggi critici. Seconda serie*, Milano, Il saggiatore, 1971, p. 45.

⁶ Sigmund Kracauer, *Gli impiegati*, Torino, Einaudi, 1990, p. 62.

⁷ Il riferimento è a Ernst Jünger, *Trattato del ribelle*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 23 e 41.

⁸ Baldi, *Menzogna e verità nella narrativa di Svevo*, Napoli, Liguori, 2010, p. 23.

da cui è bene tutelarsi» (p. 70). Questa lezione praticamente inascoltata da Emilio sarà colta da Zeno che:

saprà accettare il reale nella sua frammentarietà, e si dimostrerà consapevole che «il mondo non è più una realtà conoscibile e descrivibile scientificamente, ma è un caos irrazionale, nel quale le cose nascono dalle cose imprevedibilmente» (p. 71).⁹

I primi tre capitoli del libro focalizzano quindi l'attenzione su quello che la critica di un tempo avrebbe definito il “primo Svevo” e che riteniamo fondamentale per poter ricostruire il carattere di uno Zeno Cosini che ha portato alle estreme conseguenze gli insegnamenti dei personaggi che lo hanno preceduto e che con ironia e distacco sarà in grado di continuare le sue avventure fuori dal terzo romanzo in una dimensione aperta e “inconclusiva” della scrittura.

Zeno antieroe e modernista (IV capitolo del volume) è il protagonista dell'ultima parte dell'opera sveviana: come leggiamo anche nel *Profilo autobiografico*, è «evidentemente un fratello di Emilio e di Alfonso».¹⁰ In realtà il protagonista della *Coscienza* va oltre le esperienze dei suoi fratelli e, nonostante l'apparente abulia, acquista una maggiore consapevolezza e un atteggiamento di sorridente ironia che gli permette di ottenere dalla vita successi insperati. L'ottavo capitolo della *Coscienza*, secondo Tortora, è il punto di svolta del romanzo, quello in cui Zeno, liberatosi della psicoanalisi e del dottor S., accetta

lo smacco di non poter raggiungere verità ultime e risolutive, limitandosi invece a descrizioni del reale limitate nel tempo e nello spazio. Una concezione, questa, che rende Zeno, al pari dei coevi protagonisti del più alto romanzo europeo, un eroe e al tempo stesso un antieroe modernista (p. 88).

Nel quinto capitolo, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, emerge uno degli snodi critici del testo, ma in generale della produzione critica di Tortora, il modernismo:¹¹

una «categoria critico-storiografica» utilizzata per indicare «l'età dello sperimentalismo primonovecentesco, caratterizzata oltre che da movimenti d'avanguardia veri e propri, anche da quegli scrittori che – sostiene Luperini -,¹² pur restando estranei a qualsiasi militanza avanguardista, hanno tuttavia realizzato forme artistiche fortemente e talora radicalmente innovative (è questo il caso di Svevo, di Pirandello e in parte di Tozzi e di alcuni vociani) [p. 89].

E Svevo, Pirandello e Tozzi sono gli stessi nomi su cui Giacomo Debenedetti ha costruito il suo canone ne *Il romanzo del Novecento*. Debenedetti ripercorre i concetti chiave del romanzo moderno: il «personaggio-uomo, estromesso dalle prove narrative di primo Novecento, di cui l'*Ignoto toscano* di Soffici, tra gli altri, costituisce un efficace *specimen*; il superamento del naturalismo; e l'affidarsi, per la

⁹ Maxia, *Lettura di Italo Svevo*, Padova, Liviana, 1965, pp. 119-120.

¹⁰ Svevo, *Racconti e Scritti autobiografici*, a cura di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, p. 812.

¹¹ Segnaliamo almeno: *Sul modernismo italiano*, a cura di Luperini e Tortora, Napoli, Liguori, 2012; *Il modernismo italiano*, a cura di Tortora, Roma, Carocci, 2018, *Il romanzo modernista europeo*, a cura di Tortora e Annalisa Volpone, Roma, Carocci, 2019.

¹² Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005, p. XIII.

costruzione diegetica, a quella che i “fisici chiamano l’idea dell’onda di probabilità”». ¹³ (pp. 91-92).

Naturalmente, dice Tortora, Debenedetti non ha mai parlato di “modernismo” eppure nelle sue pagine una data diventa emblematica per gli studi di oggi: il 1904 con la pubblicazione de *Il fu Mattia Pascal* che sanciva la fine del Naturalismo e «un precocissimo annunzio»¹⁴ del «romanzo moderno italiano» (p. 93). Debenedetti si occupa di Svevo in due periodi distinti della sua vita: tra «le due campagne sveviane a livello interpretativo si registra uno scarto che è frutto di una diversa elaborazione teorica sul genere romanzo» (p. 99).

Nel 1929¹⁵ un giovane Debenedetti aveva avuto un ruolo fondamentale nella mediazione di Svevo presso il pubblico e la critica, ma la percezione a caldo di quell’autore che, aggiungiamo noi, non doveva essergli troppo congeniale, non era stata completamente obiettiva. Solo molto più tardi negli scritti del 1964-1965 guarderà all’opera di Svevo in maniera complessiva individuando in lui il «pioniere della narrativa di analisi» (p. 109) leggendo, forse per la prima volta le pagine de *Il Vecchione* e scoprendo in esse l’importanza del tempo.

Nell’ultimo capitolo, *Il senso della dispersione: il valore del quotidiano ne Il vegliardo*, Tortora ci conduce ad una nuova revisione dell’ultimo e mai concluso quarto romanzo. Si tratta di testi eterogenei, frammenti di scrittura, pagine sparse a cui è difficile attribuire integrità e compiutezza. Nell’ormai nota pagina de *Le confessioni del vegliardo*, datata 4 aprile 1928, Zeno, dopo aver esplorato il passato prova a sondare un presente in cui è difficile riconoscersi, prigioniero della scrittura che lo ha trasformato in colui che ha descritto. La letteraturizzazione della vita ha permesso, si accorge Zeno, di fissare solo una parte di se stesso, mentre il resto è andato irrimediabilmente perduto.¹⁶

Al centro del dibattito critico di una vicenda redazionale «più oscura che complessa» (p. 133) si pongono posizioni molto diverse e contrapposte fra chi si ispira al principio della compiutezza e della potenziale “terminabilità”» (p. 135) e chi esclude, analizzando i capitoli che ci rimangono, che si possa parlare di un romanzo.

Ripercorrendo le varie posizioni, Tortora individua l’emergere, dunque, di due incipit del romanzo, o tre¹⁷ se si include *Un contratto*, che molti studiosi oggi considerano il primo blocco narrativo scritto dall’autore.

Fra i vari frammenti ci sembra poi corretto segnalare una pagina sparsa (nell’edizione de *Il vegliardo* di Giuseppe Langella è inserita come epilogo della *Prefazione*, nel

¹³ Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, p. 423.

¹⁴ Ivi, p. 516.

¹⁵ Cfr. Luca Curti, *Svevo e Schopenhauer. Rilettura di Una vita*, Pisa, ETS, 2016 e Chiara Marasco, *Lo scrittore e il suo critico, Italo Svevo ed Eugenio Montale*, in Idem, «L’immaginazione è una vera avventura». *Italo Svevo e il tempo ultimo della scrittura*, Roma, Aracne, 2019, pp. 47-65.

¹⁶ Per una breve ricostruzione del dibattito cfr. Marasco, *La «continuazione di Zeno» ovvero il «tempo ultimo» del romanzo*, ivi, pp. 123- 134.

¹⁷ Anche Arrigo Stara ha parlato di «tre diverse ‘partenze’ del nuovo romanzo» (*Introduzione ai testi [de Il vegliardo]*, in *Italo Svevo, Romanzi*, a cura di Lavagetto, con la collaborazione di Ferdinando Amigoni-Nunzia Palmieri-Arrigo Stara, Torino-Parigi, Einaudi Gallimard, 1993, p. 1256).

cosiddetto *Il Vegliardo II*) che, a nostro parere, acquista un effetto di *clôture* di tutto il progetto narrativo: l'anziano protagonista, dopo aver sfidato altrove madre natura cercando prima con l'operazione di ringiovanimento, poi attraverso un'avventura erotica di raggirare la morte, immagina, mentre sta per andare a letto, di incontrare Mefistofele, ma di rinunciare al patto che lui sta per proporgli perché non ha più nulla da chiedere.

Sono tutte comunque, come dice Tortora, "ipotesi di lavoro", precisando la sua posizione nel dibattito:

non perseguiremo l'idea di due o tre *Vegliardi*, quanto quella che prevede un unico progetto narrativo, che si muove lungo diverse linee redazionali o [...] in diverse "aree di composizione". [...] Più lecito, anzi doveroso in base alla posizione che veniamo a prendere, è assumere l'intero romanzo come oggetto di interpretazione, non rinnegando quelle convergenze tematiche più esplicite che già Langella ha con chiarezza evidenziato: la fuoriuscita dalla vita attiva (*Un contratto* e *Il mio ozio*) e la rassegna delle persone di famiglia (*Confessioni - Umberto*) (p. 140).

Quello che forse manca nella riflessione di Tortora su *Il Vegliardo* è l'assenza di un'opportuna connessione dei capitoli alle ultime novelle e soprattutto alla commedia *La rigenerazione* che è evidentemente la cellula originaria di quello che avrebbe dovuto essere il quarto romanzo. Qualunque fosse il disegno di Svevo nei confronti di questi capitoli iniziati, ripresi e interrotti, la materia, i temi e i personaggi trovano probabilmente origine, secondo chi scrive, proprio nella commedia scritta fra il 1926 e il 1927, il protagonista della quale, Giovanni Chierici, altri non è che l'alter ego di Zeno Cosini. Siamo convinti che *La rigenerazione* faccia parte a pieno titolo di quel grande laboratorio romanzesco che è l'opera sveviana: un lungo e complesso romanzo di formazione attraverso cui i protagonisti si ripetono e si trasformano e di cui Zeno vegliardo appare l'ultimo approdo.¹⁸

Zeno vegliardo, guardando indietro al suo passato e al futuro che sta vivendo, si sente fuori del tempo, in un tempo ultimo, agrammaticale, acronico, in cui può e deve continuare a scrivere. Egli scrive le sue nuove pagine di diario sotto l'effetto di un sentimento immediato, cercando di arrivare a 'capirsi meglio', per «fermare il presente nel suo *l'hic et nunc*, sottrarlo alla disattenzione che lo fa crollare in un inservibile, quando non addirittura immemorabile passato».¹⁹

Secondo Tortora, Zeno fa esperienza della morte, prova in varia maniera ad esorcizzarla attraverso l'eros che però non appare più alla sua portata e dà origine ad una sorta di «romanzo di formazione senile» (p. 152) che conduce al fallimento e all'abdicazione dal ruolo di protagonista: il vegliardo non mente più, non ha lasciti morali, vive in un tempo misto conciliando ricoeurianamente «mutamento e permanenza, accesso all'età vegliarda (e inerte) e continuità con la vita attiva,

¹⁸ Già Vittorini nel 1929 riteneva che Svevo avesse creato un unico solo personaggio e che *Il vecchione* ne costituisse l'ultima, pura forma. Cfr. Elio Vittorini, *Svevo, «Marcel» e Zeno*, in *Letteratura Arte Società*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 1997, pp. 118-119.

¹⁹ Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Milano, Garzanti, 1987, p. 550.

convergenza tra identità passata e identità presente» (p. 161);²⁰ alla fine la ricerca di senso di Zeno non conclude così come non può avere fine quel progetto interminabile che è *Il vegliardo*: «la configurazione frammentaria (“a episodi” secondo la Contini) non è affatto accidentale e contingente», «se il senso della vita è nella dispersione, il corrispondente racconto non può in alcun caso strutturarsi in maniera organica, compatta e coesa» (p. 164). Dunque le pagine scritte dallo Zeno vegliardo non possono arrestarsi, semplicemente perché un vero epilogo non era previsto. Perché ancora una volta Svevo ci ha rivelato «il senso ultimo della vita» che non può essere cristallizzato, ma deve rimanere fluido, in divenire.

A conclusione del suo resoconto di viaggio fra le pagine sveviane, Tortora conferma, come a distanza di oltre novant’anni, l’ombra lunga di quei cinque capitoli si proietta sull’intera opera di Italo Svevo, che, forse inconsapevolmente, ci ha lasciato il suo testamento letterario più autentico.

²⁰ Paul Ricoeur, *Tempo e racconto. I*, Milano, Jaka Book, 1986.

Isotta Piazza

L'assassinio di via Belpoggio
e la narrazione del modernismo italiano

A partire dal recente volume di Massimiliano Tortora «*Non ho scritto che un romanzo solo*». *La narrativa di Italo Svevo* (Firenze, Cesati, 2019), vorrei estrapolare alcuni percorsi critici sviluppati dall'Autore attorno alla produzione sveviana e ragionare sui punti d'interconnessione che essi sviluppano rispetto al più ampio dibattito sul modernismo italiano.

Il primo tracciato (già evidenziato nel titolo del volume) è quello più marcatamente pronunciato:

L'ipotesi che sorregge questo libro è tanto semplice quanto economica. Per tutta la vita Svevo si è interrogato unicamente su un problema: il rapporto che lega e contrappone razionale e irrazionale, unità e caos, ordine e istinto (*Introduzione* p. 9).

Privilegiando l'orizzonte critico e storiografico del racconto unitario in cui la progressione prevale sulla frattura, Tortora congeda definitivamente la vecchia periodizzazione orientata al distanziamento dei «due Svevo, separati tra loro, temporalmente e concettualmente, dal ventennale silenzio» (p. 9). Se già da più parti sono emerse da tempo sollecitazioni ad un superamento di questo paradigma, la tesi di unità e singolarità dell'opera sveviana è qui enunciata e perorata con estrema efficacia e poi puntualmente dimostrata attraverso una gamma di saggi che coprono (per campionatura) tutto l'arco cronologico della produzione narrativa: dall'*Assassinio di via Belpoggio* (*Il gesto e il silenzio* ne «*L'assassinio di via Belpoggio*», pp. 13-36) sino al *Vegliardo* (*Il senso della dispersione: il valore del quotidiano* ne «*Il vegliardo*», pp. 133-164), passando per *Una Vita* (*La ribellione vana e inevitabile* di Alfonso Nitti, pp. 37-56), *Senilità* (*Sul finale* di «*Senilità*», pp. 57-72) e, naturalmente, *La coscienza di Zeno* (*Zeno antieroe modernista*, pp. 73-88 e *Svevo e l'economia*, pp. 113-132).

Su questa lettura «all'insegna di una continuità di pensiero e [...] di epistemologia» (p. 9) s'innesta una seconda ipotesi interpretativa, rappresentata dal superamento della presunta contiguità della produzione degli anni novanta dell'Ottocento a modelli naturalisti; nella lettura di Tortora essa può e deve essere ascritta, invece, ad un'istanza già protomodernista:

È il problema centrale del modernismo europeo, ossia, limitando lo sguardo al contesto italiano, dei primi trent'anni del Novecento; un problema che non nasce dall'oggi al domani, ma trova le sue prime forme di gestazione già nel XIX secolo. E proprio i germi culturali di questa incubazione vengono prontamente colti

da Svevo nei due romanzi di esordio, e poi, una volta deflagrati, eletti a principale oggetto di riflessione nella narrativa degli anni Venti (pp. 9-10).

La retrodatazione del modernismo si estende sino ad includere anche la novella *L'assassinio di via Belpoggio*, cui è dedicato il saggio d'apertura del volume (*Il gesto e il silenzio ne «L'assassinio di via Belpoggio»*). Pubblicata per la prima volta a puntate su «L'indipendente», dal 4 al 13 ottobre 1890, essa è dunque uno dei testi più antichi prodotti da Svevo e tuttavia Tortora dimostra come esso oltrepassi la barriera del naturalismo sia a livello di tecniche narrative sia, soprattutto, a livello tematico. Diversamente da quanto il titolo (verista) lasci ipotizzare, il fulcro della novella non è rappresentato dall'assassinio di Antonio Vaccì. L'interesse del racconto è tutto incentrato sullo iato tra le interpretazioni che la collettività attribuisce al gesto efferato di Giorgio, interamente ricondotto (seguendo la logica del causa-effetto) alla matrice economica, e la molteplicità di concause logiche e prelogiche evocate dallo stesso assassino. Sulla discrepanza (pirandelliana) delle interpretazioni, s'inserisce un secondo fattore di indeterminatezza rappresentato dal *logos*:

L'incapacità di comprendere razionalmente *tutto* il gesto e l'inadeguatezza di spiegarlo attraverso il *logos* sono causate dal fatto che la comprensione e il linguaggio sono strumenti al di qua dei limiti della contingenza, e dunque incapaci di rendere l'assoluto nella vita (p. 28).

Ma dal piano gnoseologico e linguistico la china si dirama fino ad investire il soggetto:

Ciò che rifiuta Giorgio è proprio questa fondatezza costitutivamente disgregata del soggetto, basata sull'unione della percezione che l'io ha di se stesso, o degli eventi, e quella che hanno gli altri, e sul fatto che tali diverse percezioni non giungeranno mai a una fusione e a un'unione redentrica (p. 32).

Ecco dunque rintracciati tutti i tratti salienti della narrativa modernista italiana ed europea: «la disgregazione del soggetto, l'inconoscibilità del mondo, l'insufficienza della parola, l'anelito mai appagato alla verità» (p. 35). Le tante prove individuate da Tortora e la loro puntuale verifica convergono infine a prospettare che questo racconto non sia riconducibile «al proto-Svevo» (p. 34), ma vada letto come un primo tentativo di confronto (e contrasto) con quegli stessi temi e problemi che poi assurgeranno a fulcro della narrativa modernista dello Svevo maturo. Insomma non due Svevo, dunque, ma uno solo e interamente modernista (o protomodernista) già a partire dall'*Assassinio di via Belpoggio* del 1890.

Il primo percorso (l'ipotesi di un'unitarietà nella scrittura sveviana) e il secondo (la proposta di uno Svevo tutto modernista) sono dunque perfettamente intrecciati ed equilibrati nell'articolazione di un ragionamento critico che evidenzia la progressione di consapevolezza (pur nell'omogeneità dei problemi di fondo) e la continuità di prospettiva gnoseologica ed epistemologica (pur nella disparità degli ordini di grandezza prospettica che vanno crescendo nel tempo).

Questa parabola, tratteggiata con accuratezza all'interno del volume, parrebbe tuttavia scostarsi dalla narrazione che lo stesso Autore ha dedicato altrove al canone

modernista, dapprima per imporlo in Italia¹ e poi per rinsaldarne le coordinate,² facendo più volte riferimento alle due date cardine del 1904 (pubblicazione del *Fu Mattia Pascal*) e del 1929 (*Gli indifferenti* di Moravia). Se questi limiti confermano la centralità di Zeno Cosini, eroe (ovviamente antierico) del modernismo italiano, la data *post quem* del 1904 precluderebbe invece l'ipotesi di uno Svevo tutto modernista sostenuta nel volume qui considerato.

Ora, è bene chiarire che qui si sta montando ad arte una contraddizione che non risulta tanto dai discorsi di Tortora quanto da una loro programmatica schematizzazione. Il mio (forse discutibile) esercizio ha tuttavia uno scopo che spero possa risultare di qualche utilità: cogliere, attraverso il volume di Tortora, i segnali di evoluzione in atto nella narrazione del canone modernista all'interno del panorama italiano.

Ma facciamo un passo indietro. Come noto, nella periodizzazione del modernismo, per quanto concerne il termine *post quem* (oggetto specifico del nostro interesse) convivono (almeno) due tradizioni critiche:³ accanto alla posizione di chi, come Tortora e Romano Luperini, ha privilegiato la proposta di uno scarto epocale tra l'Ottocento e il Novecento, vi è anche chi, come Pierluigi Pellini, ha evidenziato gli «elementi di continuità tra il realismo ottocentesco e le più importanti innovazioni di primo Novecento: lo sperimentalismo modernista trasformerebbe dall'interno il paradigma realista, sviluppando presupposti conoscitivi e tecniche rappresentative che almeno in parte erano già presenti in Flaubert».⁴

Questo scarto cronologicamente rilevante tra i primi e i secondi è correlato ad una altrettanto sostanziosa distanza, a livello concettuale, tra chi (come Luperini) designa con il termine modernismo «una generica tendenza culturale, che, prendendo atto della crisi del positivismo, si ispira alla rottura epistemologica rappresentata alla fine dell'Ottocento e all'inizio del Novecento da Nietzsche, Bergson e Freud»⁵ e chi, come Pellini, ritiene sia «più produttivo considerare il modernismo, nella *longue*

¹ Si vedano ad esempio i volumi: R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Il modernismo in Italia*, sezione monografica di «Allegoria», 63, 2011, pp. 7-100; R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Napoli, Liguori, 2012. Si ricorda inoltre che Tortora è tra i fondatori del *Centre for European Modernism Studies* (CEMS) <https://cemstudies.eu/>

² Tra i numerosi interventi dell'autore sul modernismo italiano si ricorda, almeno: M. Tortora, «La guerra è bella, basta non la fare». *Narrativa modernista e Grande Guerra*, «Allegoria», 74, 2016, pp. 63-78; Id., *Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste*, in V. Patey ed E. Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 73-95; M. Tortora, *Geografie del Modernismo*, in S. Sgavicchia e M. Tortora (a cura di), *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180; M. Tortora, *Le raccolte di racconti in età modernista: Pirandello, Tozzi, Svevo*, in E. Conti e L. Somigli (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 65-78; M. Tortora, *La novella*, in Id. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018, pp. 39-64.

³ Per una più articolata disamina del dibattito sul modernismo italiano e sulle sue periodizzazioni ci si permette di rinviare a I. Piazza, «Newton, Forgive Me». *La rappresentazione della natura nel modernismo italiano*, in S. Voce (a cura di), *Natura che m'ispiri. Alcuni percorsi letterari, linguistici, archeologici, geografici*, Bologna, Patron, 2019, pp. 113-131 (in particolare cfr. p. 113 e sgg.).

⁴ P. Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, cit., pp. 133-153, la citazione a p. 133. Per la narrazione modernista proposta da Pellini, si vedano: P. Pellini, *Una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2004; ID., *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

⁵ R. Luperini, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 3-12, la citazione a p. 7.

durée della storia letteraria, non come un movimento primonovecentesco, ma come la somma delle diverse (e in alcuni casi anche contraddittorie) risposte che le letterature occidentali hanno dato ai problemi posti dalla modernità». ⁶

La compresenza di queste diverse declinazioni va ascritta allo statuto del modernismo italiano non riconducibile né a una scuola, né a un movimento e neppure ad una poetica unitaria, bensì ad una esigenza di storicizzazione critica che aspira ad un'universalità di condivisione. ⁷ Ebbene, se lo stesso Pellini ha riconosciuto come «maggioritaria» all'interno del dibattito italiano (dagli anni novanta del Novecento sino a poco tempo fa) l'idea di «uno scarto epocale fra Otto e Novecento», ⁸ mi pare invece che tra gli orientamenti più recenti della critica stia emergendo la necessità di una retrodatazione del termine *post quem*, così come attestato dal volume di Tortora, ma anche da altri saggi appena pubblicati. ⁹ A questo riguardo è significativo notare come la tesi di uno Svevo modernista già a partire dall'*Assassinio di via Belpoggio* sia rinvigorita nel passaggio dalla prima pubblicazione del saggio (in «Critica letteraria», nel 2003) a quella in volume, grazie ad un incisivo inserto conclusivo che manca nella versione originale (cfr. pp. 34-35). Così analogamente potremmo rilevare come nel saggio più recente del volume, *Svevo e l'economia* (pubblicato su «Allegoria» nel 2018), Tortora articoli la proposta di una conciliazione tra l'una e l'altra periodizzazione (cfr. p. 131).

Questa recentissima evoluzione sollecita dunque una serie di osservazioni.

La prima è che la perentorietà dei limiti cronologici inizialmente proposti si era resa (forse) necessaria per contrastare la debordante categoria critica e storico-letteraria del decadentismo, ricacciandola verso gli steccati ottocenteschi. Emblematico in questo senso è un intervento proposto da Valentino Baldi nel 2011 dal titolo *A cosa serve il modernismo italiano?*, in cui afferma: «Se il modernismo è un fenomeno chiave nel canone letterario anglosassone, in Italia l'etichetta di decadentismo è ancora egemone. L'obiettivo primario di questo saggio è definire il contesto entro cui il concetto di "modernismo italiano" potrebbe inserirsi», ¹⁰ sottraendo terreno e autori ad una maglia critica (quella del decadentismo) allargatasi a dismisura.

Questa stessa citazione supporta una seconda riflessione: in neanche dieci anni (più precisamente otto sono quelli intercorsi tra il saggio di Baldi e il recente volume di Tortora su Svevo) il dibattito critico è radicalmente cambiato. Il modernismo ha stravinto sul decadentismo, imponendosi come uno degli *ismi* più floridi, combattivi e reattivi della nostra contemporaneità. A testimoniare sono i tanti volumi e saggi ad

⁶ Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, cit., p. 135.

⁷ Cfr. R. Luperini, *Premessa: storicizzare il presente*, in ID., *Dal modernismo a oggi*, Roma, Carocci, 2018, pp. 11-17.

⁸ Pellini, *Realismo e sperimentalismo*, cit., p. 133.

⁹ Ad esempio, un orientamento analogo parrebbe riconoscibile anche in Riccardo Castellana dapprima fautore di una periodizzazione ristretta (cfr. R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea di romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», 39, 2010, pp. 23-45) e più recentemente apertosi all'ipotesi di individuare nel «crogiolo incandescente» di fine Ottocento «i presupposti del modernismo italiano» (cfr. ID., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, pp. 193-217).

¹⁰ V. Baldi, *A cosa serve il modernismo italiano?*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 66-82, la citazione a p. 66.

esso dedicati,¹¹ i corsi accademici e l'ormai universalmente condiviso utilizzo di questa categoria.

Questa vivacità non è tuttavia immune da rischi: nato (almeno nella teorizzazione a lungo egemone) per stringere una rete di relazioni più coesa e circoscritta tra alcuni autori di primo Novecento, il modernismo italiano dilatando i propri confini temporali potrebbe slabbrare le proprie maglie incappando in quella stessa sbavatura identitaria accorsa al decadentismo.

Oppure potrebbe accadere altrimenti: la vitalità di questa categoria potrebbe suggerire un ripensamento complessivo della narrazione della modernità letteraria (o di buona parte di essa), ridisegnandola attorno al fulcro della produzione modernista dei primi decenni del Novecento.

Proprio questa, in ultima istanza, rappresenta la più lungimirante ipotesi critica sottesa all'analisi sveviana di Massimiliano Tortora, verso la quale converge anche la sua più recente declinazione del modernismo italiano. Questa narrazione, a ben vedere, non si configura tanto come uno slittamento verso la tesi di Pellini, quanto piuttosto come una proposta critica originale, generatasi dallo sviluppo logico di quella centralità della produzione letteraria primonovecentesca da sempre sostenuta dall'Autore. Insomma, attorno al cardine modernista si combinerebbero una serie di esperienze narrative che possono essere lette in maniera scalare o modulare, in una progressione che non inficia la specificità primonovecentesca, bensì ne rafforza l'epicentralità.

Non a caso, in un altro recente volume da lui curato, Tortora scrive:

Per questo motivo pensiamo che cominciare a ragionare in *maniera modulare* del modernismo, ossia applicando di volta in volta quei parametri che meglio consentono l'interpretazione di testi e dei singoli fenomeni letterari, sia l'unica strada sensata.¹²

¹¹ Limitandomi ai volumi collettanei recentemente pubblicati, segnalo: R. Donnarumma e S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Perugia, Morlacchi, 2016; M. Santi e T. Toracca (a cura di), *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2016; Patey ed Esposito (a cura di), *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, cit.; Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit.; Conti e Somigli (a cura di), *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, cit.; M. Tortora e A. Volpone (a cura di), *Il romanzo modernista europeo: autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019.

¹² M. Tortora, *Introduzione a Il modernismo italiano*, cit., pp. 11-14, la citazione a p. 14.

Mario Sechi

Punti fermi su Svevo romanziere,
e nuove domande sul moderno e sul modernismo

Pur essendo composto da una raccolta di saggi, nati ciascuno da una diversa occasione, il libro di Massimiliano Tortora ambisce a una sua strutturata organicità. Leggendolo secondo l'ordine delle pagine e dei capitoli, non ci troviamo di fronte a una progressione graduale del discorso critico, né a un reiterato esercizio di focalizzazioni testuali, ma piuttosto a un insieme ben organizzato di oggetti, testi e temi, su cui si sviluppano argomentate verifiche, convergenti sulla dimostrazione di un assunto fondamentale, vale a dire l'afferenza piena e definitiva di Svevo al canone del modernismo europeo. Lo dimostra anche l'indice, che colloca al centro, quasi in posizione di cerniera (con ciò interrompendo la sequenza cronologica delle opere dell'autore via via prese in esame), un capitolo cruciale di storia della critica sveviana, nel saggio dedicato agli scritti di Giacomo Debenedetti, dove la riflessione sul modernismo come categoria generale del pensiero e della letteratura del primo Novecento appare compiutamente dispiegata.

Quel «romanzo solo», concepito e scritto da Svevo nel corso della sua carriera, Tortora lo insegue nelle sue tre scansioni fondamentali, *Una vita*, *Senilità* e *La coscienza di Zenò*, avendo però fissato la sua premessa e i suoi esiti ben al di qua e al di là di esse, partendo dalla prima importante prova d'esordio, l'esperimento novellistico de *L'assassinio di via Belpoggio*, e approdando alla fase terminale delle *Continuazioni*, punto di fuga, per così dire, della intera vocazione narrativa dello scrittore. Per garantire la compattezza del suo oggetto, il volume taglia fuori il teatro e le scritture private di Ettore, con ciò incanalando nel solco del genere o modo (narrazione lunga e narrazione breve) il percorso fondamentale della scrittura sveviana, e individuandovi le prove certe della sua interna coerenza. Molti e rilevanti sono i riferimenti teorici di volta in volta evocati e messi in campo, sia quelli che appartengono alla consolidata formazione dell'autore, innanzitutto Darwin e Marx (più in secondo piano Schopenhauer, e anche Freud, ma su Freud ritorneremo più avanti), sia quelli che occorrono per inquadrare e accompagnare lo specifico rilievo del suo itinerario nella cultura europea del primo Novecento. Tra questi, Lukács come teorico del «realismo critico», punto di tenuta e di ripresa della tradizione narrativa del romanzo borghese nel serrato confronto con la minaccia di «distruzione della ragione» prodotta dalla crisi (questo modello fu da lui ravvisato innanzitutto nell'opera di Thomas Mann); e poi Simmel e Sartre, in particolari momenti e aspetti della loro speculazione, come portatori entrambi di una critica radicale della modernità, in chiave per così dire esistenzialista, che tuttavia non chiude mai a una

riparazione della frattura epistemologica novecentesca: o attraverso il riconoscimento della «dicotomia inconciliabile che costituisce il soggetto», o col richiamo di sapore kantiano alla residuale responsabilità del singolo nel processo di dissoluzione dell'etica borghese prodotto dall'avvento del capitalismo finanziario. Non mancano altri appoggi forse più suggestivi, come Weber o Husserl, Adorno, Zambrano e Ricoeur, la cui congruenza al caso Svevo appare più problematica, ma di una problematicità non priva di stimoli.

Ma nel complesso, si ricava dalla rete teorico-filosofica tessuta nel libro l'impressione di una cornice, di un solido e riconoscibile contesto, che dovrebbe ingranare con l'evoluzione della vicenda prettamente letteraria, e in particolare con la storia del romanzo italiano ed europeo, che Tortora più sommariamente richiama senza ritornare ancora (e fa bene) sulle ricognizioni di piste intertestuali e di filiazioni dirette. È doveroso a questo punto sottolineare l'efficacia del metodo che egli segue nel circoscrivere e mettere a fuoco il procedimento dell'interpretazione, con esiti spesso assai convincenti e originali, movendosi con disinvoltura entro una linea di studi ormai ricchissima e frastagliata. Mi riferisco agli spostamenti di visuale che egli propone, sia nel caso dell'*Assassinio*, sia nel caso del finale di *Senilità*, sia nel puntuale affondo sulla incerta ma avvertita etica di Zeno commerciante (a confronto con quella proto-borghese dei *Malavoglia*), sia infine nella perlustrazione del diarismo narrativo che dall'VIII capitolo della *Coscienza* si dirama verso l'«arcipelago» delle *Continuazioni*, a segnare l'ultimo limite invalicabile di una scrittura cercante e mai arresa al non senso del vivere umano.

Con tenacia e con discrezione Tortora sposta lo sguardo verso quelli che a lui sembrano i più significativi punti di forza di uno schema di costruzione e di svolgimento della macchina narrativa sostanzialmente estraneo alla prassi naturalista, sebbene non ignaro affatto della sua lezione. L'asse principale è quello della caratterizzazione del personaggio sveviano, sempre radicato in un *milieu*, anzi imbevuto dei modi e delle forme generiche del suo funzionamento sociale (l'assassino Giorgio è un operaio, Alfonso ed Emilio sono impiegati, Zeno è commerciante non praticante o non più praticante, come poi i vegliardi e i vecchioni degli ultimi frammenti), e tuttavia irriducibile ad esso, non tanto per un tratto di psicologica *absence*, quanto piuttosto per una dissociazione strutturale, che lo espone al conflitto, ma ancor più alla impossibile comunicazione con l'altro, con la comunità, col sistema, e all'esilio drammatico nel laboratorio della propria coscienza. Tale dissociazione sarebbe capace di significare pienamente una tipica condizione di passaggio nella dinamica evolutiva delle relazioni sociali, una condizione che si definisce e si riconosce attraverso la ricerca di un equilibrio sempre precario, ma in grado di farsi modello di comportamento e di vita interiore, ben oltre il tempo storico della «rivoluzione culturale» primo-novecentesca. Perché è questa la scommessa del modernismo, nell'accezione in cui esso viene evocato e inteso da Tortora (sulla linea di una riconoscibile e prestigiosa tradizione di studi qual è quella della scuola senese): saper coltivare un problematicismo maturo della narrazione e della scrittura,

nutrito di tutte le più avanzate espressioni del pensiero e della scienza, e perciò potenzialmente in grado di rinnovarsi e risorgere, sin oltre la lunghissima parentesi del postmodernismo e delle più compiute banalizzazioni, ludiche e mediatiche, della prassi artistico-letteraria.

Ma qui torna utile ripartire, per dialogare apertamente con l'autore di questo denso volume, dalle periodizzazioni debenedettiane, cui si riferisce il già citato saggio dedicato alle pagine sveviane del critico torinese. Italo Svevo occupa, come si sa, nel discorso generale di inquadramento del Novecento letterario italiano, cui Debenedetti si dedicò nel corso della sua operosa carriera, una posizione cruciale e a lungo indecisa. Lo ricorda opportunamente Tortora, a lui furono a lungo negati i titoli di appartenenza alla grande stagione del romanzo europeo, quella di Proust di Joyce Kafka Musil, in cui si sarebbe ravvisata la resistenza di un responsabile, stremato ma combattivo umanesimo, intento a indagare la solitudine e la ontologica fragilità dell'uomo moderno. Solamente nelle lezioni universitarie del biennio 1964-65 Svevo fu recuperato per un soffio, e affrancato così dalla pesante tutela dei suoi maestri ottocenteschi, e liberato anche, almeno in parte, dall'ombra di un invischiante autobiografismo.

La prospettiva storico-critica costruita da Debenedetti si arresta, per ragioni oggettive, alla fine degli anni Sessanta del Novecento, e non per caso contempla una forte, allarmata enfattizzazione del fenomeno *nouveau roman*, e più in generale delle neo-avanguardie, fenomeno di grande rilevanza, la cui effettiva parabola si sarebbe però contenuta nell'arco di circa un ventennio. Nella storia del romanzo italiano, per limitarci ad esso, gli anni Settanta e Ottanta furono ricchi non solo di battaglieri proclami e di teorizzazioni di morte del realismo, ma di nuove sperimentazioni che potremmo definire tardo-moderniste, da Volponi a D'Arrigo, da Ottieri a Tabucchi, da Calvino a Pasolini. La caduta nell'«epica dell'esistenza» non si è verificata nei modi di un definitivo collasso dell'istanza etico-razionale della letteratura, ma semmai di un passaggio verso ulteriori e tuttora operanti trasmutazioni della funzione letteratura nella dimensione della realtà virtuale e della realtà aumentata. La sparizione del «personaggio uomo», in quanto la formula debenedettiana sia sostenibile, può essere avvenuta non nel senso di una temuta e pronosticata resa alla datità dell'esperienza, ma piuttosto nel senso di una transizione verso il post-umano. Modernismo e avanguardia sono categorie non intercambiabili né sovrapponibili, la cui utilità e la cui efficacia andrebbero ovviamente riferite alla comprensione di processi e fenomeni via via emergenti, ancora indefiniti. Esse si sono entrambe imposte in area italiana con grande difficoltà e ritardo, soppiantando definitivamente quella di decadentismo, per effetto anche di prospezioni comparatistiche resesi inevitabili in un'epoca come quella contemporanea, caratterizzata da relazioni e interferenze fitte e diffuse tra lingue culture e tradizioni nazionali. E tuttavia, se il concetto di avanguardia rinvia a un ripetibile movimento di opposizione e di cesura (rispetto alla tradizione), quello di modernismo implica piuttosto la fissazione, la difesa di un canone. L'avanguardia, con la sua attenzione prioritaria ai codici

linguistici e formali, ma anche ai mezzi tecnici di espressione e di trasmissione dei messaggi, consente anzi sollecita un continuo scarto di piani della riflessione, verso e oltre la *Masscult*, oltre la gerarchia dei generi così come si è data in epoca moderna, oltre Gutenberg e le forme storiche della scrittura, oltre l'ultimo crinale del nuovo Millennio. Il ricorso alla formula del modernismo, dopo aver finalmente sottratto la letteratura italiana del Novecento alla percezione di una perifericità e di un ritardo secolari (in senso appunto decadentista), può indurre oggi a una pura pratica di giudizi di valore, o a uno sforzo di *repêchage* di altri nomi e di altre opere da annettere alla linea canonica ormai definita, per analogia o derivazione.

Si tratta di punti delicati e controversi della teoria e della storiografia artistico-letteraria, che in ogni caso invogliano a tenere aperte le prospettive possibili quanto incerte della ricerca e della critica. Nel caso di un autore come Svevo (ma lo stesso si potrebbe dire per Kafka, per Joyce, forse non per Proust), non sarebbe utile e produttivo, per comprovarne e valorizzarne ancora l'attualità, allargare lo sguardo oltre l'interna coerenza della forma romanzesca, riconoscere cioè la tensione più ampiamente significativa della vocazione al romanzo, mai attuata mai risolta mai compiuta, né nel duplice «fiasco» dei due libri giovanili né nell'ardito esperimento della *Coscienza*, con i suoi tre o quattro fittizi manoscritti? Molto nettamente, Tortora distingue e separa il memoriale di Zeno dal suo diario finale, ragionando in modo convincente sui mutamenti strutturali e diegetici che intervengono dopo la fine della cura psicanalitica e la sparizione del dottor S. dall'orizzonte stesso dell'auto-analisi del personaggio. Egli ravvisa nel diario la conquista del più alto livello di consapevolezza, con la rinuncia all'invenzione tragi-comica delle «giornate campali» che avrebbero allietato e turbato la sua precedente vita, e con la difficile ricerca di un senso riposto, insito nell'apparente gratuità di una scrittura «interminabile».

Ma si può sostenere realmente che il primo Zeno, quello del memoriale scritto per lo psicanalista, era «un uomo fiducioso dell'Ottocento [...], armato di un bagaglio etico e speculativo abbastanza saldo, in ogni caso indispensabile per avere una visione ordinata della vita»? Tenendo ben presente la finzione dei tre manoscritti, usati per comporre il flusso eterogeneo di cui consiste il romanzo, e mai dimenticando la specialissima modalità di delega al narratore-personaggio, che nell'esperimento dell'«autobiografia di un altro» consente all'Autore di trasgredire le regole della pura regia aprendo squarci di controcanto, vere e proprie lacerazioni del tessuto affabulatorio, è inevitabile riconoscere che lo scetticismo del paziente si respira fin dalla prima pagina, e che le sue memorie e i suoi ricordi sono miscelati con accortissima combinazione di registri e di piani temporali, cosicché, per fare un solo esempio, il capitolo sul fumo già si spinge dall'infanzia fin dentro alla rodatura vita coniugale con Livia. Il presente della scrittura incombe su ogni minimo elemento della vita trascorsa e raccontata, ne stabilisce e ne mette in dubbio la consistenza, creando un diaframma infrangibile che ostacola e confonde il dottor S. così come il lettore.

Le memorie, sapientemente modulate sui toni variati della tragedia esistenziale, del

Witz, della novella sentimentale parodizzata e persino del teatro da camera, e organizzate per blocchi tematici almeno in parte non congruenti fra loro, scaturiscono dalle annotazioni delle sedute preliminari accolte nel *Preambolo*, come un flusso continuo che infine si arresta, lasciando inevase la maggior parte delle domande e dei dubbi di chi legge. La genialità della *Coscienza* sta anche nell'abilità dei suoi numerosi cambi di passo, che sfuggono a una logica compositiva di tipo propriamente sperimentale, ma che in fondo escludono anche, a me pare, ogni precisa e concludente finalizzazione. Poiché il finale non sopporta interpretazioni a chiave, né può fungere per così dire da calcolato enigma. C'è qualcosa di casuale nella sua folgorante profezia apocalittica e palingenetica, quasi si trattasse di una postfazione teorica, appuntata lì dall'autore, lasciata a sedimentare oltre la durata della intera narrazione.

E qui torna utile riprendere la questione del nesso strettissimo della *Coscienza* con la teoria psicanalitica di Freud e con la tradizione degli studi di psicologia, psichiatria, sociologia, a cavallo fra i due secoli, che Svevo lungamente frequentò, non per vezzo dilettantistico ma per intuizione sicura del legame imprescindibile che nella tarda modernità si è stretto fra racconto della vita e sua analisi, processi costruttivi e formali dell'affabulazione e scomposizione strutturale degli elementi costituenti e dinamici dell'esperienza umana. Mai più dopo Freud lo scrittore europeo ha potuto ribattere la pista delle narrazioni affidabili, se non per finta, secondo le pratiche divenute dominanti del *pastiche*, mai più la forza dello stile e della parola hanno potuto risarcire la frattura che incrina l'autorevolezza della voce e della penna. In questa prospettiva il tragitto compiuto da Svevo, dall'etica neo-kantiana di Schopenhauer alle filosofie della scienza, alle scienze della vita e della psiche, può esprimere una vitalità dialettica ancora non esaurita, tutt'altro, al cospetto delle più inquietanti manipolazioni di verità che affliggono il nostro tempo, nel solco della biopolitica, del post-umano, della post-realtà.

Caterina Verbaro

La lettura «interminabile» Rileggere Svevo alla luce del modernismo

Come tutti gli autori variamente ascrivibili alla categoria del classico, anche Italo Svevo si presta con sorprendente duttilità a ripercorrimenti critici molteplici e storicamente peculiari, a riprova della ricchezza e della resistenza di un'opera che non smette mai di offrirsi nuova e stimolante alle diverse generazioni dei suoi lettori. La storia della critica sveviana ha quant'altre mai un carattere leggendario e stratificato, non solo per le note vicende di una scoperta tardiva e avventurosa, ma per le differenti tendenze interpretative che si sono succedute nei decenni: ideale banco di prova prima per letture di ispirazione marxista e poi, a ondate successive, per interpretazioni strutturaliste e psicoanalitiche, a cui sono seguite decisive messe a punto filologiche ed editoriali. Rileggere Svevo oggi è già di per sé un gesto modernista, perché realizza un'incessante revisione della tradizione, in un percorso circolare e spiraleico che richiama quel rapporto col tempo proprio di Zeno nella *Coscienza*: «Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna».¹

Di questa valenza potenzialmente «interminabile»² delle letture sveviane, il libro di Massimiliano Tortora è una prova perfetta. Già la semplice cronologia di composizione dei singoli saggi è una spia significativa della prevalente chiave di lettura critica del volume: il puntuale rinvenimento nel percorso sveviano di un carattere di emblematicità modernista. I sette saggi raccolti in volume, e coordinati in un discorso fluido e coerente, risalgono infatti agli anni 2003-2018, esattamente il quindicennio in cui negli studi letterari italiani si elabora, in modo sempre più ampio e partecipato, quel concetto di “modernismo” che ha rapidamente esautorato la vecchia e ambigua categoria storiografica del “decadentismo”.³ A tale elaborazione

¹ I. Svevo, *La Coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, edizione critica con apparato genetico e commento di N. Palmieri e F. Vittorini, Saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 635.

² Riprendo, qui e nel titolo del mio saggio, l'allusione freudiana con cui Tortora chiude il suo libro, riferendola alla tipologia dell'ultima scrittura di Svevo: cfr. S. Freud, *Analisi terminabile e interminabile. Costruzioni nell'analisi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

³ Le tappe più rilevanti di tale elaborazione teorica del modernismo italiano possono essere rintracciate in alcuni contributi, che ovviamente non esauriscono ma perimetrano il dibattito, la cui scansione cronologica rende anche l'idea del suo andamento: G. Guglielmi, *L'invenzione della letteratura. Modernismo e avanguardia*, Napoli, Liguori, 2001; M. Moroni e L. Somigli, a cura di, *Italian Modernism: Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto Press, 2004; P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, Pisa, ETS, 2006; R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-45; P. Pellini, *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016; R. Luperini e M. Tortora, a cura di, *Sul modernismo*

teorica e storiografica Massimiliano Tortora ha partecipato da protagonista in diverse vesti, militanti e accademiche: alimentando il dibattito sulle pagine di «Allegoria», fondando e animando, insieme ad Annalisa Volpone, il *Centre for European Modernism Studies* (CEMS) presso l'Università di Perugia, focalizzandone i termini essenziali negli studi dedicati ad autori canonici del modernismo italiano quali Svevo e Montale, fino a curare nel 2018 il volume che di tali studi rappresenta la *summa* più completa, *Il modernismo italiano*.⁴

Ma limitare il senso della lettura di Tortora alla perimetrazione storiografica del modernismo sarebbe limitativo rispetto alla sua ammirevole capacità di tenere in equilibrio teorie generali e individualità del testo, caratteri paradigmatici e livello analitico dell'indagine critica. Il testo sveviano, e in particolare la sua strutturazione diegetica e attanziale, non è mai – come non di rado accade nei nostri studi letterari – pretestuosa stampella all'affermazione di un orizzonte teorico o ideologico, ma reale focus del discorso e cuore pulsante dell'argomentazione. Cosicché la tesi di fondo del libro, l'ascrivibilità complessiva dell'opera sveviana al paradigma modernista, è opportunamente modulata e provata sulla pagina narrativa, assumendo come *specimina* analitici testi ad ampio spettro cronologico, dal racconto *L'assassinio di via Belpoggio*, uscito in rivista nel 1890, fino alla costellazione frammentaria delle *Continuazioni*, lasciata inconclusa alla morte dell'autore nel 1928, passando naturalmente attraverso i tre grandi romanzi, *Una vita* (1892), *Senilità* (1898), *La coscienza di Zeno* (1923). La vocazione unitaria che Tortora assegna all'autore, suggellata già dal felice titolo del volume - «*Non ho scritto che un romanzo solo*». *La narrativa di Italo Svevo* – è in realtà percepibile nella sua stessa lettura critica, che opportunamente distingue le valenze moderniste delle diverse opere e fasi, ma che mostra un'indubbia capacità di ripercorrere organicamente il testo, individuandone snodi progressivi entro un tessuto di sostanziale continuità.

Ciò conduce a due considerazioni, una relativa all'interpretazione critica del percorso sveviano, l'altra al fronte teorico del modernismo. Per quanto riguarda il primo ambito, la rivisitazione in chiave unitaria delle opere di Svevo ripudia non solo il mito dei vent'anni di silenzio tra *Senilità* e la *Coscienza di Zeno*, del resto da tempo archiviato dagli studi sull'autore, ma ogni altra possibile dicotomia, compresa quella interna alla tipologia narrativa tra romanzi e racconti, e al contrario, come si legge

italiano, Napoli, Liguori, 2012; M. Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018.

⁴ M. Tortora, a cura di, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018. A cura di M. Tortora, insieme ad A. Volpone, è recentemente uscito anche *Il romanzo modernista europeo: autori, forme, questioni*, Roma, Carocci, 2019. Per il dibattito sviluppatosi nelle pagine di «Allegoria», si veda in particolare il n. 63, 2011 (<https://www.allegoriaonline.it/index.php/i-neri-precedenti/allegoria-n63>), con interventi di L. Somigli, C. Savettieri, R. Luperini, A. Nucifora, V. Baldi, in cui si può leggere il saggio di M. Tortora *La narrativa modernista italiana*, pp. 83-91. Per quanto riguarda l'attività del CEMS, si rimanda a <https://cemstudies.eu/>. Per gli studi montaliani di Tortora, si veda il suo *Vivere la propria contraddizione. Immanenza e trascendenza in «Ossi di seppia» di Eugenio Montale*, Pisa, Pacini, 2015. Tra gli altri numerosi interventi di Tortora legati all'elaborazione del modernismo, si cita soltanto *Geografie del Modernismo*, in S. Sgavichia e M. Tortora, a cura di, *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa, ETS, 2017, pp. 165-180.

nell'Introduzione, «predilige la progressione e l'evoluzione alla frattura».⁵ Da un punto di vista teorico, la concezione di un modernismo 'continuista' che emerge da questo *case study*, smussando la frattura storiografica tra Otto e Novecento, non può non richiamare alla mente l'acceso dibattito sulla periodizzazione, in cui notevole rilevanza ha avuto la definizione di un termine *a quo*, lasciando viepiù felicemente aperta la questione dell'origine del modernismo.⁶

A questo proposito ci sembra interessante la rivisitazione della figura di Debenedetti, forse un po' forzatamente annesso da Tortora tra i teorici *ante litteram* del modernismo. Nel capitolo *Debenedetti, Svevo e il modernismo* l'autore ripercorre alcune delle categorie critiche divenute canoniche negli studi letterari – il "romanzo del Novecento", l'"epica della realtà" contro l'"epica dell'esistenza", il "romanzo interrogativo" – riattualizzandole entro lo schema teorico e storico-letterario del modernismo. Il fine di questa operazione sembra essere proprio quello di trovare in esse un'autorevole conferma alla cronologia che iscrive il modernismo tra il primo Novecento e la fine degli anni Venti. La lunga citazione che segue riepiloga i termini della questione e vale anche come esempio del metodo critico di Tortora, che utilizza con grande perizia il modulo del sommario argomentativo:

In base alla ricognizione sin qui compiuta, ci sembra di poter sostenere che per Debenedetti esiste una specifica area narrativa che riguarda i primi due, tre decenni del secolo, e che in Italia possiamo datare 1904-1929, secondo quell'arco di tempo compreso tra *Il fu Mattia Pascal* e *Gli indifferenti*, opera con cui si apre una nuova stagione romanzesca. Quest'area, che abbiamo definito modernista mutuando il termine dalla critica anglosassone, presenta forti affinità con le coeve esperienze narrative europee chiamate in causa da Debenedetti: oltre a Proust e a Joyce, si ricordino almeno anche Musil (*I turbamenti del giovane Törless*, 1906) e Gide (*I falsari*, 1925, ma anche *I nutrimenti terrestri*, che è del 1897).

Ora, la narrativa modernista, così come indicata da Debenedetti, si distingue dal successivo romanzo moderno perché ancora non si costruisce sull'idea di probabilità e non dà vita ad un'epica dell'esistenza. Al tempo stesso segna uno stacco dai modelli ottocenteschi, accantonando il rigido rapporto causa-effetto a cui si affidava il naturalismo, e aprendo all'*infra*, all'Altro-da-sé, all'irrazionale, mostrati e resi visibili attraverso descrizioni e procedimenti di tipo espressionista. Beninteso, ciò non induce al declino del realismo, ma anzi ad una sua forma ancora più estesa e articolata. (NHS 97)

Se è fuori discussione, tanto per Tortora quanto per il Debenedetti rivisitato con le lenti del modernismo, che certi precipi caratteri di una fase storico-letteraria si esauriscono col secondo decennio del secolo (questione su cui pure sarebbe lecito avanzare qualche dubbio), meno pacifico sembra essere il momento in cui essi appaiono e si strutturano in un sistema organico. Quando inizia dunque quella fase

⁵ M. Tortora, «Non ho scritto che un romanzo solo». *La narrativa di Italo Svevo*, Firenze, Cesati Editore, 2019, p. 9. Il libro verrà d'ora in poi citato nel testo con la sigla NHS, seguita dalla pagina di riferimento.

⁶ Nel quadro del dibattito storiografico, l'esordio del modernismo coincide per la maggior parte degli studiosi col nuovo secolo, mentre è Pellini a sostenere una linea di continuità con le poetiche del Naturalismo (cfr. P. Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, cit., e Id., *Naturalismo e modernismo: Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, cit.).

storico-letteraria che può definirsi modernismo? E quanto è ampia la zona grigia che la separa da poetiche ottocentesche di ispirazione realista? Se il Tortora ‘teorico’ non ha dubbi a far coincidere l’esordio delle poetiche moderniste col *Fu Mattia Pascal* nel 1904, il Tortora interprete di Svevo, esplorando la zona di confine che «anticipa la stagione modernista» (NHS 38), sfuma tale convinzione e individua nelle opere che precedono la *Coscienza* importanti anticipazioni dei caratteri modernisti, e in ciò mette implicitamente in discussione una concezione separativa tra esperienze narrative dell’Otto e del Novecento. Nei primi tre capitoli del libro si individuano tutti i punti di frizione e di contraddizione all’interno del dettato sveviano, in una raddomantica ricerca dei prodromi del modernismo che nelle prime opere confliggono con strutture ottocentesche. Da quanto detto è chiaro che la questione dei confini del modernismo percorre sottotraccia il libro di Tortora senza essere definitivamente risolta, e *pour cause*, se è vero che i testi sono sempre più complessi delle teorie e che spesso le contraddicono felicemente. Questo principio, nucleo della lettura sveviana di Tortora, è in realtà specularmente applicabile a questo stesso libro, in cui la teoria non coincide perfettamente con la prassi interpretativa.

L’analisi di Tortora si concentra soprattutto sulla fisionomia e sul diverso statuto di consapevolezza del personaggio centrale delle varie opere, che già lo stesso Svevo nel suo *Profilo autobiografico* segnalava come unitario: «Zeno è evidentemente un fratello di Emilio e di Alfonso». ⁷ Peculiare è infatti il confronto del personaggio sveviano con una dimensione antinormativa, contraddittoria e vitalistica, una dimensione che Tortora individua come carattere connotativo del modernismo, fino ad affermare che la contrapposizione tra l’ordine del razionale e il caos dell’irrazionale «è il problema centrale del modernismo europeo» (NHS 9). In tal senso è interessante la convergenza tra due monografie di Tortora, in quanto anche il suo *Svevo novelliere*, uscito nel 2003, nell’interpretare il tratto precipuo delle novelle del quinquennio 1923-1928, faceva leva sulla stessa acquisizione, da parte dei personaggi, della vita contrapposta alla teoria, all’epoca senza che ancora tale fondamento antiteorico fosse organicamente ricondotto all’orizzonte epistemologico del modernismo. ⁸ Quindici anni più tardi, i termini e i concetti si sono ulteriormente precisati, e il filo rosso dello scontro tra pretesa razionale e fenomenologia vitalistica nella lettura di Tortora determina il destino dei personaggi e dei testi. Cosicché il Giorgio dell’*Assassinio di via Belpoggio*, archetipo dell’“inetto” sveviano, secondo Tortora patisce in verità la sconfitta di un individuo non ancora in grado di integrare quelli che Sartre definiva l’essere-in-sé e l’essere-per-sé, ovvero i «due poli che

⁷ I. Svevo, *Profilo autobiografico*, in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di C. Bertoni, Saggio introduttivo e Cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 812.

⁸ Cfr. M. Tortora, *Svevo novelliere*, Pisa, Gardini editore, 2003. Si veda in particolare il capitolo intitolato *Il fallimento della «pura teoria»*, pp. 83-95. L’analisi di Tortora appariva pregnante soprattutto in relazione alla *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, laddove notava che la fabula si conclude sull’incapacità del buon vecchio di scrivere un trattato morale che sublimi nella teoria e nell’ammonimento etico l’avventura erotica vissuta. Il buon vecchio, come si ricorderà, morirà «stecchito con la penna in bocca», davanti a un lenzuolo bianco con la scritta «nulla»: cfr. I. Svevo, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 441-498 (cit. p. 496).

formano perpetuamente il soggetto e dunque, pur se in maniera costitutivamente contraddittoria, la verità» (NHS 31). Anche il muro contro cui si scontrano i protagonisti dei due primi romanzi, Alfonso ed Emilio, sarà ugualmente costituito dal non poter comprendere, pur facendone esperienza, la contraddittorietà dell'esistenza e la vanificazione di un orizzonte di verità. Alfonso Nitti è visto come un «personaggio che si muove in un mondo narrativamente ottocentesco, mostrando però una sensibilità che è già pienamente modernista» (NHS 52), agito dalle proprie contraddizioni senza averne consapevolezza né dominio. E la stessa cecità di Emilio Brentani, che sostanzia il filo diegetico di *Senilità*, si realizza come incapacità non tanto di cogliere i segnali che la realtà gli squaderna davanti, quanto di aderire a quell'assoluto presente vitalistico che connota la rappresentazione dei diversi personaggi femminili,⁹ fino all'incomprensione del conclusivo messaggio di Elena Chierici, su cui si sofferma la lettura di Tortora nel capitolo *Sul finale di Senilità*. Insomma, necessariamente semplificando l'interpretazione dello studioso, diremmo che l'unitarietà del romanzo sveviano consiste in un sottotesto che allude alla dissoluzione di ogni possibile ordinamento generale dell'esistenza, ma che tale sottotesto nei primi romanzi è del tutto demandato alla voce contrastiva del narratore eterodiegetico, palesemente oppositivo rispetto al proprio personaggio, mentre è solo all'altezza della *Coscienza di Zeno* che il messaggio antinormativo entra nell'orizzonte epistemologico e nel discorso stesso del personaggio, nonché narratore omodiegetico. Perciò nel capitolo centrale intitolato *Zeno antieroe modernista*, la vera vittoria di Zeno Cosini non è letta sul terreno della vita 'reale' del personaggio che, ricordiamolo, alla fine del romanzo incede col «passo e il respiro del vittorioso»,¹⁰ ma consiste in quello «scatto gnoseologico» (NHS 74) tipicamente modernista che consente al nuovo personaggio di comprendere l'intima contraddittorietà e anarchia dell'esistenza, ovvero, nei termini di Zeno, l'"originalità" della vita.¹¹

Uno scarto significativo a questo proposito si registra tra buona parte della critica sveviana, che ha spesso associato la doppiezza discorsiva di Zeno al modello euristico della psicoanalisi, e l'interpretazione di Tortora, che sembra invece voler ridimensionarne il ruolo. Lo studioso sottolinea piuttosto che la liberazione di Zeno dalla gabbia normativa discenda proprio dalla sua abiura del percorso analitico e dello stesso dottor S., di cui si nota la funzione di «elemento strutturante del testo» (NHS 77). L'identità modernista di Zeno, che si confermerà anche nel "quarto romanzo" successivo alla *Coscienza*, consiste insomma per Tortora essenzialmente

⁹ Su questo tema mi permetto di rimandare a C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante*, in «Filologia antica e moderna», 16, 1999, pp. 23-65, e in particolare al paragrafo *Silenzio, sogno, delirio: strategie della comunicazione in «Senilità»*, pp. 43-50.

¹⁰ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e "Continuazioni"*, cit., p. 1038.

¹¹ «- La vita non è né brutta né bella, ma è originale! Quando ci pensai mi parve d'aver detta una cosa importante. Designata così, la vita mi parve tanto nuova che stetti a guardarla come se l'avessi veduta per la prima volta coi suoi corpi gassosi, fluidi e solidi. Se l'avessi raccontata a qualcuno che non vi fosse stato abituato e fosse perciò privo del nostro senso comune, sarebbe rimasto senza fiato dinanzi all'enorme costruzione priva di scopo» (ivi, pp. 972-973).

nella felice «disgregazione costitutiva del suo essere» (NHS 34), non connessa al percorso analitico ma anzi ad esso contrapposta, come la libertà si contrappone a uno schema ermeneutico.

Seguendo il filo del ragionamento di Tortora, voglio qui richiamare in particolare un'immagine che, nell'ampio repertorio della ritrattistica di Zeno, ne racconta la nuova straniata libertà modernista: quando, rimasto separato dalla sua famiglia in seguito a una passeggiata al confine italo-austriaco nel giorno dello scoppio della guerra, ritorna a Trieste a piedi, da solo e in camicia. Questo personaggio un po' *bohèmien* rappresenta perfettamente il superamento della costrizione borghese della forma, a favore di un vitalismo disilluso, anticipando di pochi anni quello Zeno «vegliardo» esiliato dalle dimensioni sociali del lavoro e dell'eros a cui è dedicato il saggio conclusivo *Il senso della dispersione: il valore del quotidiano ne «Il vegliardo»*.

Così come l'ultimo capitolo di *Senilità* era letto da Tortora come preludio alla *Coscienza*, così la scelta diegetica della scrittura diaristica del suo ultimo tratto, il capitolo 8 *Psico-analisi*, anticipa quel genere della confessione che caratterizzerà l'«arcipelago narrativo» (NHS 139) delle «*Continuazioni*». Nell'analisi di Tortora le scelte diegetiche dell'ultimo Svevo – il diario dell'ultimo capitolo della *Coscienza* e il frammento delle *Continuazioni* – provano l'approdo a questa nuova liberazione dell'individuo, la cui percezione del tempo sarebbe ridotta quindi a un presente puntiforme e la cui più propria modalità diegetica a una felice destrutturazione. Se è vero che il personaggio postremo trova senso nel presente, mi sembra però che non venga adeguatamente apprezzata da questo percorso analitico la fondamentale funzione della memoria e del «tempo misto»¹² teorizzato dall'ultimo Svevo.

L'ultimo capitolo di «*Non ho scritto che un romanzo solo*» ci offre anche l'occasione per un'osservazione metodologica, l'attitudine al dialogo critico dell'argomentazione di Tortora, che tende a discutere posizioni e scelte editoriali, convocando un'ampia bibliografia critica (forse un po' troppo *mainstream*). Lo fa, ad esempio, a proposito dell'annosa questione che ha contrapposto negli scorsi anni le edizioni del quarto romanzo di Lavagetto e Langella, giungendo a una condivisibile posizione di compromesso. Altrove un dissenso più esplicito si manifesta invece rispetto alla lettura dello statuto discorsivo di Zeno proposta da Lavagetto, alla cui visione della sistematica menzogna e inesistenza dei “fatti” Tortora contesta un esito nichilista.¹³

¹² Della reinvenzione del passato nel presente che Svevo chiama «tempo misto», è emblematico l'episodio della signorina Dondi raccontato nella *Prefazione*. Il vecchio Zeno incontra una ragazza che crede essere figlia del suo amico Dondi. Ma Augusta gli ricorda che la signorina Dondi è ormai vecchia come loro: «Così mai la signorina Dondi mi fu tanto vicina come quel giorno in piazza Goldoni. Prima, in quel giardinetto (quanti anni addietro?) io quasi non l'avevo vista e, giovine, le ero passato accanto senza scorgerne la grazia e l'innocenza. Ora appena la raggiunsi, e gli altri vedendoci insieme si misero a ridere. Perché non la vidi non l'intesi prima? Forse nel presente ogni avvenimento è oscurato dalle nostre preoccupazioni, dal pericolo che su noi incombe? E non lo vediamo, non lo sentiamo che quando ne siamo lontani, in salvo?» (I. Svevo, *Prefazione*, in *Romanzi e Continuazioni*, cit., p. 1226).

¹³ Tra i testi critici in cui Lavagetto elabora la sua lettura del testo sveviano, si vedano in particolare *Confessarsi è mentire*, in Id. *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992; *Svevo nella terra degli orfani*, in Id., *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. XIII-XC.

Più che di un semplice dissidio interpretativo, ad essere adombrata è piuttosto una discrepanza ideologica: Tortora non legge la rappresentazione del modernismo come dissoluzione delle strutture del reale a vantaggio di un irrelato soggettivismo, e non ritiene che tale epoca coincida con la cancellazione dei fatti a favore delle interpretazioni. E forse è proprio questo il dato precipuo della concezione di modernismo di Tortora letto sulla pagina di Svevo: la constatazione che in essa alla dissoluzione delle teorie non corrisponde una parallela dissoluzione del reale, che rimane anzi saldo in tutte le sue vitali contraddizioni. Proprio questo reale inconciliato e irredimibile dalle teorie – ma direi anche più ampiamente dalle parole e dalla narrazione letteraria – secondo Tortora emerge con forza nel testo di Svevo e ne caratterizza gli esiti.

L'incontenibilità della vita nel linguaggio (e, aggiungerei, del testo nella teoria), che Tortora tratteggia nel primo capitolo a proposito dell'incongruenza tra la parola e il gesto di Giorgio, rappresenta forse l'area tematica più qualificante e unitaria dell'opera di Svevo.¹⁴ Se è vero che la specifica accezione sveviana di modernismo ha a che fare col nesso tra razionale e irrazionale, ordo e caos, teoria e vita, ad essere centrali diventano motivi narrativi ricorrenti che esprimono il conflitto insanabile tra le due dimensioni: la realtà inesprimibile, l'impotenza della parola, la discrasia tra parola e gesto, tra «chiacchiera capricciosa»¹⁵ e nudo ordito della realtà. Dopo l'«afasia» di Giorgio (NHS 23), i «soliloqui» di Alfonso,¹⁶ l'affabulante «malattia della parola» di Zeno,¹⁷ è forse l'ultima declinazione verbale, quel «borbottio» del vegliardo che risuona come una «protesta»,¹⁸ a certificare l'ingresso del testo sveviano nel paesaggio modernista dominato dalla *Sprachskepsis*, dall'indomabilità della «vita orrida vera»¹⁹ da parte delle parole e delle teorie.

¹⁴ Ne parlo ampiamente in C. Verbaro, *Italo Svevo e la scrittura discordante*, cit., in particolare il par. *Immagine, suono, racconto*, ivi, pp. 50-65.

¹⁵ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, ivi, p. 753.

¹⁶ Id., *Una vita*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 28.

¹⁷ Id., *La coscienza di Zeno*, cit., p. 700.

¹⁸ «Chi può togliermi il diritto di parlare, gridare e protestare? Tanto più che la protesta è la via più breve alla rassegnazione» (Id., *Prefazione*, cit., p. 1234).

¹⁹ I. Svevo, *Le confessioni del vegliardo*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1116.