

Gualberto Alvino

Di Segre su Contini

«Glorificato in vita da cori pressoché unanimi come una delle più alte intelligenze del secolo — denunziavamo dagli scanni di Ca' Foscari nel primo decennale della morte di Gianfranco Contini —,¹ a decorrere dall'istante esatto del *redde rationem* [il critico domese] è stato fatto oggetto non pure di calunnie dettate da risentimenti e astî personali (chi sommo genio ne andò mai esente?), ma di mal dissimulati appelli alla proscrizione fondati su capi d'accusa che sarebbe blando eufemismo attribuire a scarsenza di logo o ad inopia speculativa, e che io consegno al vostro giudizio terzo e spassionato (l'elencazione anonima è resa possibile, anzi legittima, dalla *koinè* mentale oltreché espressiva nella quale s'affratellano i nostri supremi intenditori di cose letterarie): Contini sacerdote del più elitario ed esoterico *obscurisme*; apostolo estenuato dello stile inteso quale insaziato atletismo verbale; veneratore acritico e feticistico del dialetto e di qualunque, purché accusata, deformazione linguistica; algido inventariatore e classificatore degli scarti dalle norme codificate».

Ma si sa: appannaggio delle menti superiori, come peraltro delle forti personalità, è che esse non ammettano reazioni neutre né tantomeno ancipiti, che non siano cioè destinate a eccitare se non odî draconiani o plenarie adesioni sfocianti in veri e proprî *actes d'amour*; sicché, all'opposta sponda, non cessano di fiorire rivisitazioni esegetiche e contributi di prim'ordine allo studio del sistema ermeneutico di quel grande, ormai — salvo numeratissime eccezioni — universalmente inteso non come convergenza o congiunzione, bensì quale circolarità osmotica, e si dica pure perfetta fusione di critica, filologia e linguistica.

Non sarà inutile offrire qualche dato di cronaca sullo stato e l'entità degli studî.

Si pensi alle giornate promosse a corpo caldo dagli atenei di Pavia e Zurigo nel dicembre 1990 (in particolare ai rigorosi referti di Guglielmo Gorni sulla «diffrazione», di Giovanni Nencioni sull'uomo e il metodo, di Dante Isella sulla critica delle varianti e all'acutissimo *Come lavorava Contini* a firma di Ottavio Besomi).² O al citato convegno veneziano del 2000, illustrato da relazioni memorabili (ricordiamo almeno quelle di Agosti, Leoncini e Stussi)³ e agli istruttivi sondaggi adunati quattro anni dopo in *Riuscire postcrociani senza essere anticrociani. Gianfranco Contini e gli studi letterari del secondo Novecento*⁴ (Luigi Blasucci su Contini leopardista, Giovanni Da Pozzo sulla storia dei termini *struttura* e *sistema* in Croce e Contini, Franco Gavaz-

¹ Gualberto Alvino, *Critica grammaticale e critica estetica*, in «Humanitas», a. LVI, settembre-dicembre 2001, 5-6 pp. 716-33 (Atti del convegno di studî *Gianfranco Contini. Tra filologia ed ermeneutica*, Università di Venezia, 24-25 ottobre 2000).

² Cfr. *Su/per Gianfranco Contini*, numero monografico di «Filologia e critica», xv 1990, 2-3.

³ Stefano Agosti, *L'esperienza della verbalità*, in «Humanitas», cit., pp. 653-64; Paolo Leoncini, *L'«onestà sperimentale»*: *Contini contemporaneista*, ivi, pp. 804-35; Alfredo Stussi, *Gianfranco Contini e la linguistica*, ivi, pp. 665-78.

⁴ Atti del Convegno omonimo svoltosi a Napoli dal 2 al 4 dicembre 2002, a cura di Angelo R. Pupino, Edizioni del Galuzzo per la Fondazione Franceschini, 2004.

zeni su ecdotica e variantismo, ancora Isella sui rapporti con le arti figurative, Angelo R. Pupino sulla lettura continiana di D'Annunzio attraverso Croce, Silvio Ramat sulle confessioni raccolte in *Diligenza e voluttà*,⁵ Alberto Varvaro su Contini e l'antico francese). E si pensi alle recenti celebrazioni — al solito rotondamente trascurate dai gazzettieri letterari, in tutt'altre faccende affaccendati — per il ventennale della scomparsa. Due fascicoli della rivista internazionale «Ermeneutica letteraria» (VI 2010, VII 2011) sono stati interamente dedicati alle *Interpretazioni di Gianfranco Contini*: nel VI, ben compendia Paolo Leoncini nella sua *Presentazione*,

la «sezione» *Istanze ermeneutiche* si apre col contributo di Enza Biagini sul nesso “critica verbale”-“esercizio”-interpretazione, e prosegue col contributo di Carlo De Matteis sul rapporto tra la scrittura di Contini e la saggistica novecentesca; con quello di Carlo Alberto Augieri, che si pone, proprio, come un'ermeneutica della «grammatica dello stile» in Contini, nettamente diversa rispetto alla fonogrammatica del testo-oggetto in Jakobson; mentre Silvia Longhi individua nella dimensione della “memorabilità” dantesca una componente essenziale del “classico” per Contini. Guido Lucchini, d'altro canto, perlustra il terreno dell'espressionismo, con ampiezza di riferimenti, attestati su Spitzer e su Roberto Longhi, cogliendo nella stilistica del lessico di Contini una differenza rispetto alla stilistica morfologica di Spitzer. La «sezione» *Percorsi otto-novecenteschi* si apre col contributo di Pietro Gibellini: il quale, riferendosi ai «cappelli, magistralmente concisi» della *Letteratura italiana del Risorgimento (1789-1861)*. Tomo I (Firenze, Sansoni, 1986), riscopre, attraverso Contini, un «nuovo Ottocento» poetico in Monti, in Foscolo, fino alle soglie del Leopardi. Quindi, Ilaria Crotti coglie la duttilità anti-istituzionale del «canone novecentesco» continiano. I contributi di Angela Borghesi, Beniamino Mirisola, Giuseppe Panella interagiscono vicendevolmente e proficuamente nell'ambito dei nessi di Contini con un Novecento critico accentrato su Croce e su Debenedetti. [...] il VII fascicolo assume un carattere più propriamente progettuale. La «sezione» *I carteggi*, infatti, presenta testi inediti: *Un articolo perduto e una lettera ritrovata: carteggio Contini-Cecchi-Raimondi*, di Edoardo Ripari; *Appunti per il carteggio Contini-Pierro* di Giorgio Delia; *Carteggio Contini-Mario Dell'Arco* (Carolina Marconi); e ipotizza, quindi, una possibile prospettiva del magistero di Contini nei termini, appunto, di quella che chiamavamo «ermeneutica continua», prendendo avvio dal saggio di Tiziana Piras *Eredità continiane: l'ermeneutica variantistica di Pietro Gibellini*, e proseguendo con le testimonianze di Giuseppe Porta, di Ottavio Besomi (riguardante soprattutto Giovanni Pozzi), di Roberto Antonelli, di Claudio Ciociola, di Christian Genetelli. Il fascicolo si concluderà allargando ulteriormente le implicazioni del lavoro filologico-critico di Contini, attraverso correlazioni con l'ermeneutica novecentesca, nei contributi di Roberta Dreon (*Questioni e possibilità dell'ermeneutica*) e di Paolo Leoncini (*Gianfranco Contini: nuclei e nessi dell'ermeneutica*).⁶

Negli *Incontri* domesi presso il Teatro Galletti⁷ spicca tra gli altri (*Il professor Contini a San Quirico* di Carlo Carena, *Contini e le lingue “speciali”*: *dal gergo degli emigrati varzesi al linguaggio pascoliano* di Silvano Ragozza) il capitale *Contini filologo* di Giancarlo Breschi, antico sodale e collaboratore del Maestro, nel quale si tenta l'ardua impresa di volgarizzarne il pensiero tracciando puntualmente e con mirabile lucidità le tappe essenziali dell'itinerario scientifico.

⁵ *Diligenza e voluttà*. Ludovica Ripa di Meana interroga Gianfranco Contini, Milano, Mondadori, 1989.

⁶ Paolo Leoncini, *Presentazione*, in «Ermeneutica letteraria», VI 2010, pp. 13-14.

⁷ *Incontri con Gianfranco Contini*, Atti degli incontri del 18 marzo e del 23 aprile 2010, Città di Domodossola, Assessorato alla cultura, 2011.

E ancora, nel Convegno di Arcavacata dell'aprile 2010,⁸ promosso dall'Università della Calabria, dalla Società italiana per lo studio della modernità letteraria e dalla Società italiana di filologia romanza, hanno svolto relazioni d'estremo interesse esegetico e documentario, indagando a fondo ambe le anime del Nostro — il neolatini-sta, il contemporaneista —, studiosi e critici di vaglia come Stefano Agosti (*Contini e il fauno di Mallarmé*), Giorgetto Giorgi (*Attualità degli studi di Gianfranco Contini su Marcel Proust*), Angelo R. Pupino (*La «Letteratura dell'Italia unita»*), Luciano Formisano (*La romanistica di Gianfranco Contini*), Roberto Antonelli (*Contini e la poesia italiana*), Claudio Ciociola (*Contini e il teatro religioso del Medioevo*), Luigi Blasucci (*Di Contini su Montale*), Clelia Martignoni (*Attraverso l'espressionismo di Contini*), Guido Lucchini (*Note sul Gadda di Contini*), Ottavio Besomi (*Il Manzoni di Contini*), Anna Dolfi (*Varianti dinamiche e sistema di compenso. Il caso Leopardi*), Nicola Merola (*Pierro, qualche esercizio e una lezione*) e, occasione di queste righe, Cesare Segre con una, diremo così, singolare riflessione⁹ — di cui egli medesimo ha la commendevole schiettezza d'ammettere sin dall'*incipit* l'«ingenuità» (ma confessare un vizio, di forma e sostanza, non basta certo a emendarlo) —, nella quale con piglio scientifico si demolisce, o meglio si ignora clamorosamente, l'ormai irrefutabile, e irrefutata, circolarità di critica filologia linguistica cui s'è accennato;¹⁰ caso a dir poco inconcepibile se si considera che il romanista-critico militante piemontese di Contini ha calcato, com'è noto, esattamente le orme condividendone *in toto*, e con gli esiti notevoli che nessuno vorrà negare, il particolarissimo strabismo.

Sorvolando sul fatto, in verità assai curioso, che il titolo della comunicazione ravvisa senz'ombra di dubbio nel Domese non una mera inclinazione ma nientemeno che una terza anima, quella politica, in aperta contraddizione con quanto recita il testo («Questa attività, legata certo a circostanze eccezionali e a pericoli eccezionali, ebbe comunque una durata piuttosto breve rispetto a quella dell'impegno critico e filologico. Per questo al Contini uno e due è, oggi, difficile aggiungere un possibile Contini tre»), stupefà che Segre scelga di porsi, tra gl'infiniti possibili, un quesito non precisamente nodale come il seguente: «Contini fu un contemporaneista acquisito alla filologia romanza, oppure un filologo romanzo appassionato di contemporaneistica? [...] come si strutturano entro il sapere di Contini la contemporaneistica e la filologia ro-

⁸ *Gianfranco Contini vent'anni dopo. Il romanista, il contemporaneista*, (Atti del Convegno internazionale di Arcavacata, Università della Calabria, 14-16 aprile 2010), a cura di Nicola Merola, Pisa, Edizioni ETS, 2011.

⁹ Cesare Segre, *Contini uno, due e tre*, ivi, pp. 7-17.

¹⁰ Paolo Leoncini, nel cit. fascicolo di «Ermeneutica letteraria» (pp. 12-13), rileva come in Contini «la comprensione sia indisgiungibile dall'entrare nel tempo interno del testo, e che i moventi del sondaggio critico siano enucleati, attraverso interrogativi di fondo, dall'approccio al testo medesimo. Ne deriva quella che potremmo chiamare la *con-crezionalità* pragmatica di Contini, per cui a una *teoria dinamica del testo* corrisponde una *prassi con-creta dell'interpretazione*: di un'interpretazione che *si fa* muovendo dall'«auscultazione» e dalla «abnegazione», attraverso i richiami agli strumenti della filologia e della linguistica. Si tratta di un procedimento che si innerva nel linguaggio critico, implicando una permeazione di stile e di metodo; e che fa «dello stile uno strumento euristico», non affidandosi a «vuoti», a raccordi concettuali. Il «gesto vitale primordiale» è «un *primum*, ma assolutamente sperimentale». [...] La priorità dell'esperire pragmatico, in Contini, tendenzialmente esclude nessi estrinsecamente storici, psicologici e letterario-istituzionali. Storia, psicologia, istituzioni, tendono a sottrarsi alle denotazioni esterne, e ad essere viste nel loro concretarsi linguistico-espressivo, attraverso quello «strenuo storicismo stilistico» che Contini riconosceva in Roberto Longhi, ma che poteva applicare a sé medesimo».

manza? [...] nacque prima il Contini contemporaneista o il Contini neolatinista?». Questi gli argomenti essenziali:

Tenuto conto della precocità di Contini, che si rivela a diciott'anni, nel 1930, si nota subito che nei primi due anni pubblica soltanto [...] articoli di letteratura italiana moderna (Tommaseo) e contemporanea (Moretti); l'anno successivo, il 1932, vede ancora articoli contemporaneistici (Emilio Cecchi, Ungaretti) anche su stranieri (Thomas Mann) [...]. L'interesse contemporaneistico continua a dominare nel 1933, con articoli su Papini e Montale, oltre che su critici come Angioletti. [...] Insomma, per quattro anni Contini s'interessa soltanto alla nostra letteratura moderna e soprattutto contemporanea. [...] non c'è dubbio che Contini sia nato contemporaneista.

[...] Già nella prima lettera [a Cecchi],¹¹ del 1932, Contini parla di «necessità del mio mestiere», e spiega: «perché io sono per essere, all'anagrafe, pensi un poco, filologo: filologo di neolatino». Insomma, un mestiere un po' stravagante, che implica delle «necessità». Contini si sarebbe appunto laureato in filologia romanza l'anno dopo. [...] È invece espressa raramente la felicità del lavoro filologico, come nella lett. 50, scritta durante la preparazione dei *Poeti del Duecento* (1960, ma dopo una gestazione di dieci anni): «In questi tempi ho scritto solo cosette tecniche. Ma mi trovo a metter le mani nei testi venerandi delle nostre origini, che la reverenza ginnasiale staccava talmente da ogni possibilità di chirurgia. Eppure bisogna intervenire, con gli strumenti (e utinam la leggerezza) d'un Pelliccioli. E le fattezze primitive ricompaiono da sotto quelle inveterate incrostazioni». Insomma, il fascino della filologia è sintetizzato con termini della tecnologia: «i miei microscopi», «gli strumenti», «chirurgia», e mediante il confronto con il restauro di quadri e affreschi.

Solo nel Contini maturo, conclude l'editore del *Furioso*, «filologia e critica non sono più poste in concorrenza; sono, diciamo così, una polarità insita nella critica stessa».

Non si può, in primo luogo, fare a meno di chiedersi perché mai un mestiere che implichi «necessità» (quale lavoro, finanche ignobile, non ne infligge a iosa? forse che la critica militante è scevra d'oneri gabbie urgenze?) debba esser tacciato di «stravaganza»; è del tutto evidente che l'asserto «io sono per essere, all'anagrafe, pensi un poco, filologo: filologo di neolatino» in bocca a un ventenne, qual era Contini nel '32, altro non esprime che vanto e fierezza, se non persino vanagloria, per una laurea prestigiosa precocemente conseguenda e, va da sé, consapevolmente scelta, non certo per autolesionismo, come insinua Segre. Il quale dimentica che nella citata intervista a Ludovica Ripa di Meana, alla domanda «di tutti gli scritti che ha prodotto fino a oggi, qual è quello a cui tiene di più?» Contini risponde senza la minima esitazione: «il *Breviario di Ecdotica*, forse, o l'edizione del *Fiore*»,¹² ponendo dunque in vetta alle sue predilezioni ben due lavori filologici.

Che, infine, i primi scritti continiani siano di materia strettamente contemporaneistica è argomento ben gracile, visto che quelle del Nostro, dai primi conati giovanili alle supreme prestazioni della maturità, si configurano non già come operazioni dogmatiche tendenti a rivelare sé stesse tramite dispositivi di sentenza, effati apodittici sottratti a qualsiasi possibilità di verifica e sproloquî interminabili in cui tutto è consentito tranne l'ossequio alla lettera (ogni riferimento agli scenarî attuali della critica in I-

¹¹ *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di Paolo Leoncini, Milano, Adelphi, 2000.

¹² *Diligenza e volontà*, cit., p. 161.

talia non è affatto casuale), ma come trivellazioni nella grammatica degli autori (impensabili, si badi, senza il concorso di tutte le possibili attrezzature filologiche e linguistiche, in un rapporto non di «polarità», ma di assoluta identità): esplorazioni a tutto campo dell'infinitamente piccolo al termine delle quali — se ci è permessa ancora un'autocitazione — «il testo esce mansuefatto, quintessenziato, e tuttavia inviolato nella sua natura di universo *aperto* e inconcludibile, disposto a ricevere sempre nuove incursioni e ad interagire con esse».¹³
Nessuno più di Segre dovrebbe saperlo.

¹³ Gualberto Alvino, *Critica grammaticale e critica estetica*, cit., p. 722.

Annalisa Carbone

Appunti su Domenico Rea poeta

Domenico Rea ha attraversato con esiti innovativi tutti i generi letterari: dal teatro alla narrativa, dalla saggistica all'elzeviro. Né è rimasto escluso dalla variegata produzione di Rea l'esercizio poetico. Nella produzione lirica lo scrittore riversa tutto il suo immaginario: quello, per intenderci, che ha come nostalgico fondale il paesaggio ricorrente della sua creatività, la mitica Nofi, luogo della memoria, «acronimo lievemente imperfetto della nativa Nocera Inferiore».¹

La fisionomia tematica di questi testi, raccolti nel volume *L'altra faccia* dato alle stampe nel 1965,² dove insieme alle liriche trovano cittadinanza racconti-saggi editi ed inediti, resta ancorata alla connotazione scenica delle sue narrazioni, anzi è forse proprio alla dimensione lirica che Rea affida le sue prime impressioni letterarie, le sue prime suggestioni artistiche. I primi esperimenti in versi di Rea risalgono, infatti, agli anni della gioventù, come è registrato dai fogli di diario conservati nel Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia. È nei diari che Rea, ad esempio, fa riferimento alla poesia *Il castagnaro*,³ storia di «un poveraccio che sotto casa mia vendeva castagne».⁴ È il 1939 e Rea parla di una poesia «saltata dal mio cuore», pervasa da un pessimismo che è un vero e proprio esempio di «verismo».⁵ A distanza di cinque anni Rea ritorna su quella poesia e ricorda quel periodo come «un bel tempo... [in cui] ero tutto fiamma e furore».⁶ Sul sostantivo *furore*, parola-chiave per interpretare e comprendere l'intero orizzonte culturale di Rea,⁷ è opportuno spendere qualche considerazione. Tale termine aderisce alla rappresentazione della disintegrazione e del senso di morte che governa l'orizzonte intellettuale ed espressivo dello scrittore nocerino; esso era già comparso qualche anno prima nella recensione al *Borgo* di William Faulkner pubblicata nel 1942 sul settimanale salernitano «Il popolo fascista».⁸ Non è questa la sede più

¹ A. Saccone, «Cancer barocco»: *l'approdo al romanzo di Domenico Rea*, Id., «*Qui vive/ sepolto/ un poeta. Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*», Napoli, Liguori, 2008, p. 155.

² D. Rea, *L'altra faccia*, Milano, Nuova Accademia, 1965. Ora la raccolta si legge anche in D. Rea, *Opere*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Durante e uno scritto di R. Guarini, Milano, Mondadori, 2005.

³ Di questa lirica, identificata come poesia d'esordio, non si conservano tracce. Qualche riferimento indiretto è reperibile nei diari.

⁴ D. Rea, *Ritratti di scuola*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1989, p. 17.

⁵ Rea, *Diari inediti* (13/2/1939), Centro di ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei (Università di Pavia) cit. in J. Butcher, *Verso Spaccanapoli*, in Id., *Le carte di Mimi*, Napoli, Dante & Descartes, 2007, p. 35. Sulle questioni sollevate dal libro di Butcher mi permetto di rinviare alla mia recensione apparsa in «L'immaginazione», n. 237, marzo 2008, pp. 43-44.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Sotto quell'insegna Rea ha rubricato un suo celebre saggio: D. Rea, *Napoli, l'indomabile furore*, in Id., *Il fondaco nudo*, Milano, Rusconi, 1985, pp. 261-66.

⁸ La collaborazione di Rea con «Il popolo fascista» avvenuta tra il 1941 e il 1943 è il segnale più evidente di un deciso cambiamento di rotta da parte dello scrittore. Le schede da lui curate nella rubrica *Libri in vetrina* possiedono una fisionomia stilistica che, aliena da preoccupazioni estetizzanti, già utilizza quel taglio ellittico, rapido, realistico e

congrua per approfondire l'influenza di Faulkner su Rea, ma è interessante almeno sottolineare che anche per lo scrittore americano il sostantivo "furore" non è privo di valore: *L'urlo e il furore*, infatti, citazione del *Macbeth* di Shakespeare, è il titolo di uno dei suoi più celebri romanzi. La precoce lettura di un autore come Faulkner è una delle ragioni che spiegano l'opzione di Rea per un taglio sintattico breve, fulmineo, scattante, veloce e moderno, lo stesso, insomma, che caratterizzerà di lì a poco le due celebri raccolte narrative *Spaccanapoli* e *Gesù fate luce* destinate a portare alla ribalta Domenico Rea, decretandogli uno straordinario successo e consacrandolo come una delle voci più interessanti del secondo Novecento italiano.

Se il territorio della narrativa, da lui più frequentato e amato, risulta maggiormente congeniale allo scrittore di Nocera Inferiore, è pur vero che le liriche raccolte nel volume *L'altra faccia* rivelano l'agilità e la dimestichezza con cui Rea tratta questo, per così dire, nuovo versante creativo. Il realismo scabro, al contempo visionario e plebeo, che alimenta il suo impianto narrativo ha la sua felice espressione in questi componimenti accompagnati da brevi autocommenti, prose esplicative sul contenuto della lirica, che al ruolo esegetico aggiungono particolari importanti sulla biografia del loro autore. Motivo principe è, fin dalle soglie, come mostrano i titoli delle poesie, il mondo incantato di Nofi. Attraverso l'esercizio della memoria Rea rievoca i luoghi mitici della sua infanzia colorandoli di un alone fiabesco:

Mulattiere prati paglia
i muretti le campagne
di San Mauro i contadini
oche uccelli colombaie
con le gazze, brevi voli,
sulle corde dei colori
i pinnacoli diruti/delle torri.⁹

Come nota Giacinto Spagnoletti «le poesie [...] rivelano una base antica, quasi adolescenziale: ricordi di paese, sensazioni agresti, personaggi pressoché mitici dell'infanzia».¹⁰ Quei ricordi sono intinti talora in un impasto di realistica espressività, in cui non mancano tracce di maestri novecenteschi dell'irrisione: è il caso della poesia *Mercato del pesce*, il cui incipit («accughe di Sicilia nei barili/ come armigeri in marcia alle Crociate»)¹¹ ricalca versi di *Pizzicheria* di Aldo Palazzeschi:

E le accughe e le salacche
Dalle lucide corazze,
nei barili allineate,
inginocchiatevi!

deformante insieme, che sarà la cifra del futuro Rea narratore: in evidente frizione con il linguaggio narrativo utilizzato dallo scrittore nocerino in quegli stessi anni, fortemente debitore della prosa d'arte.

⁹ D. Rea, *Il Regno*, in Id., *Opere*, cit., p. 1309.

¹⁰ G. Spagnoletti, *La letteratura italiana del nostro secolo*, III vol., Milano Mondadori, 1985, p. 862.

¹¹ D. Rea, *Mercato del Pesce*, in Id., *Opere*, cit., p. 1319.

sono i guerrieri delle Crociate!¹²

Quel mondo si apre nella mente dell'autore a ricordi corali: entrano in scena i compagni di strada che con lui «marinavano la scuola [...]. Erano poveri ragazzi, figli di braccianti, mendicanti, carrettieri, artigiani, ma profondi conoscitori di erbe e fiori, delle vicende dei più minuti animali ed insetti»,¹³ quelli che nei racconti lunghi *Ritratto di maggio* e *Quel che vide Cummeo* compongono un microcosmo sociale: sono Caprioni, Rozza, Cummeo, gli indimenticabili protagonisti di molte storie di Rea, quegli «scolari» [...] che «a frotte salgono come degli angeli / cui le cartelle fanno da ali». ¹⁴ Rea dà spazio e voce a molti personaggi che compongono la sua narrativa. È il caso del mendicante Maione, a cui è dedicata la quinta poesia della raccolta:

Non è riconosciuto chi ritorna
di nottetempo senza trombe carco
d'anni e di delusione.
Nell'azzurro degli occhi c'è una virgola
di lume per guidare a una romita
ombra di sole e per restarvi immoto
cadavere appoggiato sul bastone.¹⁵

o della poesia *Presepe* dove si staglia emblematica la figura della madre di Rea, Lucia Scermino, i cui tratti si riverseranno in quelli di Rita Rigo, straordinaria protagonista del romanzo *Una vampata di rossore*. La prosa successiva alla lirica è tutta dedicata alla donna che, rivestita di un'aura sacra, sembra assumere sembianze divine grazie alle sue qualità demiurgiche:

Dalle stalle ai «palagi» dei bennati [mia madre] conosceva l'intero arco del genere umano. Dietro le andavano le donne, molte giovani spose e le vecchie, aiutanti e consigliere, con tanti segreti. Distribuiva dolci ai bambini e fasce e pannilana alle madri. Parlava con gli asini e veniva a tu per tu con l'ombrello con i carrettieri che picchiavano i cavalli. Ebbe funerali spettacolosi e le popolane la piansero in pubblico.¹⁶

Strategicamente presentata nella quarta e ultima strofe, la madre si oppone polemicamente «alla favola e alla frode», al «Presepe, / farsa settecentesca / del mito del Buon Selvaggio»,¹⁷ su cui è giocata l'intera lirica. Quel favolistico, menzognero presepe, luogo di precipitazione del conformismo borghese e delle sue oleografiche rappresentazioni, è dal poeta parodiato e dissacrato: l'estrema povertà in cui è calata la Nascita di Gesù diventa simbolicamente condizione inevitabile di tutto il genere umano. È la stessa povertà in cui nasce Rea bambino che, con «le mani/ imbrattate di

¹² A. Palazzeschi, *Pizzicheria*, in Id. *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di A. Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 335.

¹³ D. Rea, *Gli alberelli di San Mauro*, in Id., *Opere*, cit., p. 1310.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ D. Rea, *Il Mendicante*, in Id., *Opere*, cit., p. 1312.

¹⁶ D. Rea, *Presepe*, in Id., *Opere*, cit., p. 1314.

¹⁷ *Ivi*, p. 1313-314.

creta/ di forme antiche/ palpitanti nella modestia/ di un universo docile/ alla favola e alla frode»,¹⁸ partecipa a quella tradizionale e rituale rappresentazione. Ma il vero presepe, sostiene l'autore nell'ultima strofe, sono le stalle dove la madre levatrice assiste ai parti e raccoglie per prima i vagiti di quei bambini: presagio di un avvenire tutt'altro che radioso:

In vere stalle andava
mia madre levatrice
di natali plebei
e il pianto del bambino
era presagio ai vinti.¹⁹

Nelle poesie che abbiamo solo cursoriamente analizzato Rea si dimostra fine ed esperto conoscitore delle regole della metrica e della prosodia, attento a tutto ciò che riguarda il suono, gli accenti, la rima e la combinazione delle sillabe brevi con quelle lunghe. Nella poesia *Mendicante*, che abbiamo prima citato, i sette endecasillabi (tutti piani tranne il quarto, sdrucciolo) che compongono la lirica sono interrotti da un unico settenario, anch'esso piano: l'intero brano acquista, così, un maggior ritmo. Alla monotonia metrica di questi versi fa da contrappunto la variegata scelta di metri utilizzati per *Presepe*: si passa dall'ottonario al senario, dal trisillabo al quinario.

La funzione esegetica delle prose che accompagnano i versi aggiunge fondamentali tasselli alla costruzione del *puzzle*. Ritroviamo, insomma, nelle poesie, lo stesso realismo della prosa ma declinato in una lingua aulica, alta, delicata e lieve. Nofi non possiede ancora i caratteri di aspra e disinvolta crudeltà, che la configureranno, nella scrittura narrativa e saggistica reana prossima a venire, come luogo di lutto, di disfacimento angoscioso e irrimediabile.

¹⁸ Ivi, P. 1313.

¹⁹ Ivi, p. 1314.

Donatella La Monaca

Il viaggio poetico di Natale Tedesco

Alla fine degli anni Quaranta, sugli scogli di Posillipo nel mare napoletano allora incontaminato, ho letto con passione *I Malavoglia* e *Moby Dick*, scoprendo dei mondi straordinari che subito dilatarono le piccole esperienze personali del mare domestico.[...] Nell'americano trovavo l'epopea marina: la nave, il viaggio, l'avventura, la sfida con la balena bianca, con il destino; nel siciliano l'epopea marinara: di pescatori che pensano da contadini al paese, alla casa, dominati dal nostos e, ancora una volta, dal destino.[...] Il viaggio di Verga e di Melville nelle cose e nella scrittura, come fu per loro, è divenuto pure per me un'avventura di vita e di conoscenza [...] e proprio dallo scrittore mediterraneo potrei pure avere imparato che il viaggio come avventura di vita e di conoscenza riporta negli stessi percorsi come un ritorno ancestrale.

Così Natale Tedesco, nel corso di una «conversazione» con l'amico e collega Antonio Di Grado in occasione dei suoi settanta anni, nel ricordare gli anni dell'adolescenza napoletana e le letture appassionate e libere che lo hanno attraversato, offre un'esemplare autoesegesi dell'esperienza poetica ora consegnata al prezioso volumetto edito da Aragno (*In viaggio*).

Ha inizio, infatti, quando ancora il mare bagnava Napoli, direbbe Anna Maria Ortese, l'«avventura di vita e di conoscenza» dell'autore di questa silloge di versi il cui titolo, *In viaggio*, allude al senso di un percorso personale ed intellettuale scandito dalla tensione verso l'altro e l'altrove e al tempo stesso dall'ancoraggio profondo ai luoghi dell'anima. Il capoluogo partenopeo, il magistero di Salvatore Battaglia, la dimora isolana, il sodalizio amicale e letterario con Leonardo Sciascia, come gli scogli di Trezza, si ergono tra gli approdi inamovibili di un itinerario che proprio dalle radici trae la linfa per rifrangersi in un reticolato di sentieri diversi, costellati da interlocutori irripetibili per il loro apporto formativo. Scultori come Augusto Perez, artisti come Renato Guttuso, Bruno Caruso e ancora politici come Giorgio Amendola, matematici come Renato Caccioppoli, letterati come Domenico Rea, Mario Pomilio, Raffaele La Capria, Michele Prisco cooperano a disegnare la mappa eclettica di un cammino proteso verso una prospettiva interdisciplinare, europea, mediterranea, cosmopolita. Norma ed eccezione, classicismo e sperimentalismo, centro e periferie, Sicilia ed Europa si intersecano in un movimento costante di fughe e ritorni in cui l'«occhio» al presente germina dalla «memoria» attiva, selettiva ed inventiva del passato personale ed epocale.

E sul ritmo fluidamente ossimorico dell'incedere stando si modula il viaggio poetico di Tedesco che scivola dal declivio dell'epigrafe d'apertura in cui il corpo e gli occhi si elevano a metafora carnale dell'inesorabile gioco dell'esistere. Sulle membra il tempo scorre impietoso ma gli «occhi paesaggi sorprendono» emblemi di una «vita» che «ancora insiste», «compagna implacabile» nel somministrare gioie e dolori, addii e rinascite. Si racchiudono nelle tre liriche d'esordio, *Scivola nel declivio*, *Una compagna implacabile*, *Dei tre vide il Gattopardo*, non a caso poste in

limine ad introdurre il discorso in versi, il senso e la ragion d'essere dell'intera raccolta addensati nell'interlocuzione di intimo riverbero montaliano rivolta al lettore, monito e scorta al tempo stesso per inoltrarsi al cuore dei versi che verranno: «Ma che sarebbe questa fine / senza una nascita, i giorni / vividi nel ricordo / le albe, i meriggi, le sere / quando ci si addormenta sicuri / del mattino che verrà?».

Vive in questa vibrata interrogazione la cifra tematica ma anche stilistica delle poesie di Tedesco in cui la percezione del viaggiare cronologico e spaziale viene affidata alla «vividezza» del «ricordo», alla icasticità del tratto visivo. «Luci» «ombre» «albe» «meriggi» e «sere» si rivelano nelle tre partizioni in cui si articola il racconto poetico, lessemi ricorrenti ed elettivi scelti proprio per la capacità di condensare la concretezza del dato terrestre con l'assolutezza del valore simbolico. E ciascuno di essi si declina e si espande in quadri descrittivi che fanno dell'identità inequivocabile del momento vissuto, della materialità del luogo, il tramite per lo scatto riflessivo sciogliendo nel dettato oggettivo la pensosità esistenziale.

«Tra lento e alacre mi porto la curiosità del mondo», si legge in *Da Jesi, in treno a Bruno*, ed è proprio una sorta di andante il pedale su cui si modula il girovagare tracciato dalle prime poesie, ognuna posta sotto una esplicita connotazione geografica. Da Villa San Giovanni a Santa Margherita Ligure, a Mosca, a Samarcanda, dai Nebrodi a Palermo a Ortigia, da Copenaghen a Malta sino a Siviglia l'autore ridisegna la sua personale topografia conoscitiva in cui ognuna delle città, delle terre evocate è ritratta attraverso un particolare su cui si innesta il momento narrativo o ragionativo. La «stazione», la «sala da pranzo degli scrittori sovietici», «l'albero di Riga», «Casa Professa», la «torre saracena», vengono isolati dal flusso memoriale e fermati dall'intensità del ricordo in uno scorcio descrittivo che si colora ora del gusto inventivo ora dell'assolo meditativo. È così che l'Aconda, macchina fuoriserie, ad Agrigento, offre la chiave per far rivivere, nell'ideazione di una microstoria, un «moderno già passato», un «primo Novecento bloccato sulla terrazza ristorante». In un'atmosfera dal sapore cinematografico, quasi fosse la sequenza di una sceneggiatura da cortometraggio

una rossa irlandese loquace
 scalda compassati biondi inglesi;
 due coppie di anziani americani
 si scambiano carte da visita e vino,
 mentre il giovane magro,
 disegnato dalla barba alla francese,
 solo ha occhi
 per l'alta spagnola
 dal lungo naso aristocratico.
 Il clima addormenta il rumoreggiare
 di grassi tedeschi sorpresi,
 da una Sicilia da Gran Tour.

Diversamente in *Verso Siviglia* il segno cromatico, «verde e giallo», di un paesaggio che la modernità industriale non ha ancora stravolto, prepara un movimento di riconversione interiore. Qui «la benedetta bentrovata pereza andalusa» sembra

avvolgere l'aereo in volo in una duplice, incontaminata sospensione fisica e ideale: come la «pigrizia» «ascolta il mondo e non l'assale e sfabbrica» così chi scrive si ripiega in un assorto sguardo interiore: «Mi trovo in quell'età che non sai / quando la vita ricorda il passato / ma scivola verso un futuro ignoto: / vorresti ancora fare domande, / interrogarti negli occhi di tua figlia, / non scegliere l'angolo, l'anfratto. / Altra cosa è il camminare lungo / il lento godersi le ultime stazioni». L'incursione ragionativa qui agonisticamente presaga del crepuscolo vitale, come accade nella versificazione dei maestri Montale, Piccolo, cari agli studi e al vissuto di Tedesco, sommuove la compostezza del ritmo descrittivo per riconfluirvi nella conciliazione dell'epilogo: «La pompa d'acqua rinfresca il verde, / la pianta si gode il meriggio». La profonda frequentazione con l'opera di Svevo, Gozzano, Sbarbaro, Sereni rifluisce nell'opzione tematica e stilistica di Natale Tedesco per il reale. Il suo poetare attraversa la realtà, imprimendo una codifica viva al dato linguistico che fonde la memoria della tradizione novecentesca con la sensibilità contemporanea, dando vita ad una sorta di classica quotidianità.

«Con quei fili di memoria liberiamo nuovi gomitoli» si legge in *A Malta* e come in questa lirica, dall'epopea ormai tramontata dei Cavalieri, dalle loro «tombe» si «riprende lo stame», così le memorie del passato fecondano il presente della scrittura poetica dei *Vecchi versi* cui l'autore dedica il secondo momento del suo viaggio. Il vissuto privato e pubblico si riversa in queste pagine con modalità che sembrano interpretare appieno le movenze descritte da Italo Svevo nella *Morte*, uno dei racconti più preziosamente metanarrativi:

Il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi sonatori. Gli occorrono questi o quei suoni, non altri. E perciò il passato sembra ora tanto lungo ed ora tanto breve. Risuona o ammutolisce. Nel presente riverbera solo quella parte ch'è richiamata per illuminarlo o per offuscarlo. Poi si ricorderà con intensità piuttosto il ricordo dolce e il rimpianto che il nuovo avvenimento.

Nelle due sezioni in cui si articola il versificare antico di Tedesco avvenimenti epocali, omaggi a personalità di spicco della cultura e dell'arte, luoghi e figure dell'intimità più riposta si susseguono, in un chiaroscuro memoriale in cui si «riverberano solo quelle parti» che la mente «richiama». E ciascuna di esse si condensa in rappresentazioni per immagini la cui intensità viene restituita dalle sensazioni ad esse legate, «dolcezza» o «rimpianto», mai puramente evocate ma sempre calate nella materialità degli oggetti. «La vita muta le apparenze / ma il tempo le conserva; / ci porta lo sguardo della memoria / l'antico abito della mente», recitano i versi conclusivi di *A Napoli*. Qui la fisionomia di una città fiera ma tormentata muove da un incipit in cui la «storia d'età remote ormai / quando Grecia e Spagna erano / terre da amare o odiare» è eco lontana rispetto agli assedi di un'attualità che la deturpa e la scempia: «tenere case, sfiancate dalla guerra, / inabissate come antichi trealberi, / s'ammodernano grigie al porto, dove i gabbiani sporchi di nafta / razzolano come galline avida / tra i rifiuti delle petroliere, / e più su il giallo chiaro resiste / all'usura vandalica, e Sant'Elmo teso nel cielo conosce l'illuminazione moderna». Si ingaggia in questi versi l'analogo controverso dare e

avere tra passato e presente che si consuma nella quasimodiana *Nell'isola* in cui alle «mani greche o sveve / mani di Spagna mani saracene» che «alzarono muri nell'isola» si succedono «quelle che gettarono case sul mare di Trabia». La voce autoriale si offre «esemplare e antagonista», dei propri tempi e del loro evolversi, direbbe Natale Tedesco, che con la stessa disposizione coscienziale guarda alla «periferia» della poesia omonima da leggere a dittico rispetto alla precedente dedicata a Napoli. Quegli scenari verosimilmente ispirati dal capoluogo campano diventano l'emblema delle periferie di tutti i grandi agglomerati urbani, in cui «è una povera erba» che «contende il verde ai mucchi di immondezza / allo sterro dei muri maestri». L'occhio del poeta si pone testimone vigile di una condizione dell'esistere che, senza idoleggiamenti né demonizzazioni, si consuma tra le «piccole gabbie per uomini» e le «botteghe» con le «porte con i vetri colorati» luoghi teatro di dinamiche umane e sociali contraddittorie da cui pure non si fugge anzi «a sera» si torna «magari stringendosi addosso i vestiti».

Il passato «risuona o ammutolisce» scrive Svevo e in *Già da tempo la luna corre* la tragedia dell'invasione sovietica dell'Ungheria nel '57 «risuona» in quel «grido» che «come scheggia di luce» intona in un accordo sinestesico il dolore privato e il dramma storico. Il poeta si chiede come si possa ancora con «implacato animo» tentare «diverse contrade della luce» ed è un'interrogazione che si perde all'orizzonte di un tramonto desolato in cui persino la natura «geme» all'unisono con il pianto del mondo. E il Cavalcanti, dell'epigrafe «Tanto è distrutta già la / mia persona / ch' i non posso soffrire», imprime la sua laica sofferenza anche nel segno linguistico dell'explicit della poesia in cui l'io del poeta muterebbe il suo «sembiante in morte». Appena una pagina dopo è ancora una volta la scrittura a riscattare il senso della perdita, riaffermando la libertà intellettuale di patire le ferite della storia personale e collettiva senza mai abiurare ad una consapevole militanza: «Se vuoi un'immagine della libertà / posso offrirti la mia malinconia, / un trasognato sguardo / che ancora rifiuta la follia». Quasi in una cifrata dichiarazione di poetica questi versi alludono ad una affermazione di autonomia etica rispetto alle omologazioni e ai deliri della contemporaneità che passi però attraverso la perseguita leggerezza dell'invenzione poetica. La parola narra la realtà restituendone tutta la riconoscibile fisicità ma man mano che l'occhio si addentra si spegne la «rumorosa canea e alberi, case e uomini appaiono nel calmo chiarore»: i contorni si dissolvono, rimane la percezione dell'evento tradotta in immagini che suturano il dato esterno con il moto interiore. Accade così in *Sax contralto*, uno dei pochi componimenti in cui l'assolutizzazione del momento intimo viene resa anche graficamente dalla scarnificazione del tessuto discorsivo, franto assiduamente dall'enjambement: «Che tempi / uomo / che voce ferita, / non lontana / e trasognata nella memoria / con corni e oboi, / ma / nel presente squarciato, / bellissima».

Muove sempre dall'isolamento di un quadro visivo l'*Ode alla «ragazza che taglia il pane»*, in ricordo di Augusto Perez, in cui però l'intensità del dettaglio torna ad ammorbidirsi nel respiro ampio della versificazione. Sin da questa poesia si conferma la tendenza a postulare un «tu», un interlocutore, quasi sempre femminile, talora

dichiarato talaltra invece avvolto in un'aura di vaghezza, in linea con una progressiva introversione del discorso poetico.

Il racconto di un'intimità mai pacificata, rievocata nei momenti di più inquieto coinvolgimento scorre, infatti, da *Tre movimenti di un impossibile amore* a *Nella stanza quieta e desolata*, in cui la compromissione biografica si traveste di immagini di più intensa carica evocativa e riaffiora, in filigrana all'infittirsi delle metafore naturali, all'intonazione malinconica, al senso dolente dell'esistere, il «camminare amaro» di Antonio Machado, tra i poeti della generazione spagnola del '98 il più consentaneo alle corde di Tedesco. «Solo il dolore è fatto di nostre giornate» recita il *Preludio* dell'ode ad «un impossibile amore» in cui, come spesso avviene nel poeta delle *Soledades*, una sorta di mestizia esistenziale si sprigiona dalla rarefazione di scorci di paesaggio familiare. «La Sicilia vive / con i suoi primi simboli umani»: «gli ulivi carichi», i «verdi limoni», «l'odore dell'uliva macinata» ma la vitalità della passione amorosa, pur accesa, si estingue in un epilogo di solitudine «Ora sono veramente solo». Così avviene in quella stanza che, come la montaliana «cellula di miele», ha ospitato la «felice presenza» della donna amata prima di trasformarsi nel «quieto e desolato» bozzolo in cui «la luce grigia naufraga sul letto ormai gelido». «Tu non ricordi la casa dei doganieri» scrive l'autore delle *Occasioni* ed è sulla voluta mimesi del ritmo poetico montaliano che, già dai *Tre movimenti di un impossibile amore*, si staglia la sagoma del luogo più centrale della biografia affettiva e letteraria di Natale Tedesco: «Tu non conosci il mistero della villa materna / pur nel rovinio dei muri e dei marmi, / verde feudo dell'infanzia, / dove morendo vivevano / i vecchi alberi della famiglia».

Si alimenta della coesistenza di vita e morte il ricordo di quella che Tomasi di Lampedusa avrebbe definito la «'casa' nel senso arcaico e venerabile della parola» e che nella seconda sezione dei *Vecchi versi* riveste un ruolo protagonista, la dimora bagherese di Villa Palagonia. «L'estate mi lascia la tua ombra, / Palagonia, palazzo rovinoso, / e il secchio vuoto e lamentoso / che sogna l'acqua verde del pozzo»: l'edificio settecentesco con «le spalle di pietra» delle sue statue e il «cerchio delle case basse intorno» rivive così nel ricordo di chi tuttora la abita, solcata dagli implacabili segni del tempo, quasi in simbiosi con la natura che le vegeta intorno, teatro dell'operosità bucolica di chi se ne prende cura e soprattutto metonimia della figura materna. Non a caso la sezione si apre con la poesia *A mia madre*, che, nell'alveo di una preziosa memoria letteraria, da Foscolo a Ungaretti, a Montale, si snoda come un dialogo muto dinanzi alla «tomba» confortata da «filari di limoni e aranci», vegliata dagli «occhi neri delle donne». Si insinua nel compianto la richiesta di perdono del figlio scaturita ancora una volta da un oggetto, da un dettaglio eloquente: «Oggi che dai grigi di una foto / cara e dolce la visione dei tuoi vent'anni / pensosa mi torna, perdono ti chiedo / d'averti per le mie fughe lasciata». Nel commiato, dalla specola di una maturità consapevole, il poeta sente il suo destino affine alle sorti materne e la chiusa del componimento riavvolge in un ricomposizione ideale la madre e il suo grembo: «Lontana dalle cure e dalla casa / mai non fu per te lieta la vita, / come per me ormai, perciò a te penso e alla casa».

A mia madre e Villa Palagonia intonano il tema unico di una partitura che, come in una composizione musicale, si declina poi in motivi che ne arricchiscono e ne completano la trama. *L'immensa sera, L'immobile notte, S'annerà il viottolo* sviluppano in un voluto gioco di rimandi fonici una sorta di canto elegiaco alla «vita vegetale» che avvolge il palazzo. «Le alte palme», le «pale di ficodindia», «il gelsomino», i «pali della vigna» e l'«uva» dal «sapore immaturo» si rincorrono protagonisti dei tre momenti strofici che, in una sorta di climax ascendente, pongono sulla scena, quasi fossero le scansioni di un unico componimento, l'impetuoso approssimarsi dello scirocco notturno. Dalla «sera d'estiva solitudine» alla «notte di torrida calura» il divampare del vento africano coniuga, come sempre nel dettato poetico, esterno ed interno: il «pagliaio è tutto un incendio» e il «pensiero farnetica in un crepitio veloce» mentre «il sangue tra le vene corre in turgida piena».

La metafora dello scenario assolato campeggia anche in *Non hanno respiro gli ulivi* una dedica esplicita al «mio paese» «caldo di calce a mezzogiorno» in cui la vitalità feroce della terra rovente amplifica la fatica improba di chi le consacra una vita di fiera consunzione: «Anche la tua tristezza, paese, / è nebbia fitta; brilla d'amore / negli sguardi e urla / ma si chiude in panni neri / dietro il bronzo dei volti». È un «lamento per il sud» ad occhi asciutti che nella ruvidezza di certe immagini evoca la voce graffiante ma sempre accorata del bagherese Ignazio Buttitta, insieme con Salvatore Quasimodo, tra i poeti siciliani del Novecento più a fondo indagati da Tedesco.

Come in un «ritorno ancestrale» il 'viaggio', che già fu dello studioso palermitano e oggi è del poeta, sembra ricondursi alla terra d'origine, in realtà l'immagine del «mare» che «avanza», «spumeggia», «dilaga», con cui il viandante si congeda dal suo lettore, disegna nell'incalzante ascendere delle scelte verbali, il perpetuo fluire della parabola vitale in cui morte e vita si fondono e il futuro diventa per il viaggiatore, senza che se ne accorga, il presente del cammino che sta percorrendo: «L'orizzonte è fermo ai tuoi occhi / ma il mare ci spiana, ci supera, / sprofonda la nostra presenza stupita / con l'alga e i rosi sassi».

Nulla conclude, tutto si evolve, soprattutto l'energia intellettuale che da ogni esperienza attinge nuova linfa inventiva: «Mi apro al vento e respiro» annota il poeta e il «pensiero è andato con la folata». Si dispiega nel breve giro di quattro versi una situazione atmosferica cara all'immaginario di Tedesco: «la luna ha luce tanto chiara / che pare non scenda un tramonto / ma ilare sorga un mattino / quasi primaverile». È una «condizione crepuscolare» in cui la vena creativa del poeta sembra congiungersi virtualmente con la riflessione saggistica laddove questa felice espressione conia una fondante nozione critica. Lì si allude ad un crepuscolo che annuncia non il tramonto della tradizione lirica ottocentesca quanto l'alba della nuova poesia del Novecento, così la visione poetica prelude ad un rinvigorimento della tempra interiore, lo «scalo» fecondo di un viaggio ancora tutto da compiere: «Gloria e sangue al corpo / sciolto al passo, alla corsa». Ed è significativo che il mattino che si approssima sia «ilare», una scelta aggettivale anch'essa chiave nel lessico saggistico dell'autore come cruciale si rivela in questa raccolta poetica a fianco del termine «malinconia». Di «ilare melanconia» si connota, infatti, l'amata villa dei mostri, nel volume ad essa dedicato;

con la stessa figurazione si qualifica appieno la misura concettuale e formale del poetare di Tedesco.

Nicola Merola

Tra investigatori e critici Scrittori piemontesi che si vedono da Roma

Degli scrittori piemontesi contemporanei,¹ anzi di un preteso primato, più propriamente quantitativo, degli scrittori riconducibili all'area geografica che fu del Regno di Sardegna, mi sono occupato una ventina d'anni fa, quando Alberto Asor Rosa emise il verdetto in questione dall'alto della monumentale *Letteratura italiana* da lui diretta per Einaudi.² Non ero d'accordo, anche se non negavo il rilievo di quella famiglia letteraria, e cercai di difendere le mie ragioni, nomi e numeri alla mano, sulla base del *Dizionario della letteratura italiana del Novecento* allestito in una precedente circostanza dallo stesso Asor Rosa.³ Ogni tanto, se cedo alle lusinghe della vanità, credo ancora di essermela cavata nel modo migliore, riportando la gloria dimidiata di chi si limita a dire il vero, nel caso specifico che, nella letteratura italiana otto-novecentesca, il primato, l'unico per il quale si potesse accertare una verità fondata sulla statistica, spettava piuttosto agli scrittori siciliani.⁴

Per ironia della sorte, quella specie di gioco del rocchetto che allora mi divertiva tanto, quando con poco sforzo, per brandirli polemicamente, prima ancora che dal *Dizionario* di Asor Rosa o dai repertori, ripescavo dalla memoria nomi, titoli e date, dei quali non mi ero mai dato troppa pena, sicuro come ero che li avrei ritrovati a colpo sicuro in ogni momento purché li avessi chiamati all'appello, ebbene quel gioco mi costa fatica e mi procura ansia, perché comincia a riguardarmi troppo da vicino. Ormai è divenuta eccessiva la sollecitazione delle facoltà con le quali ho come tutti sopperito alla memoria e non mi soddisfa la nuda proprietà dei percorsi grazie ai quali una volta arrivavo senz'altro a destinazione. Benché continuino a dire l'essenziale sulla critica, le perifrasi si rivelano una galera non appena le adoperiamo come porte antipanico.

Quando perciò ho saputo che la relazione che stavo preparando su uno scrittore piemontese degli ultimi cinquant'anni (una perifrasi, cioè una domanda, ma a largo spettro e poco ansiogena) avrebbe dovuto essere quantomeno preceduta da un discorso generale sulla percezione degli scrittori venuti dopo Pavese e Fenoglio dal punto di vista romano (domande più stringenti e altre più onerose sollecitazioni), mi sono preoccupato. Che sapevo mai io che valesse la pena di riferire, non di questo o

¹ È il testo della relazione da me tenuta al convegno, promosso dalla Fondazione Bottari Lattes, «L'albero delle radici. Il Piemonte che scrive», Monforte d'Alba - Castello di Grinzane Cavour, 9-10 ottobre 2010.

² Cfr. ALBERTO ASOR ROSA (diretta da), *Letteratura italiana. Le Opere*, vol III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995; vol. IV, *Il Novecento*, I, *L'età della crisi*, ivi 1995; II, *La ricerca letteraria*, ivi 1996.

³ Ivi, 1992.

⁴ NICOLA MEROLA, *La linea siciliana nella narrativa moderna*, in FRANCA ELA CONSOLINO e NICOLA MEROLA (a cura di), *Sicilia. Mito e tradizione letteraria*, Giornate di studio in ricordo di Saro Contarino (Arcavacata, 8-9 febbraio 1996), Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998; poi ripubblicato in *La linea siciliana nella narrativa moderna. Verga, Pirandello & C.*, ivi, 2006.

quello, ma di varie generazioni di scrittori e di scrittori che (senza contare i naturalizzati Calvino e Vassalli, la palermitana per caso Natalia Ginzburg e Giovanni Arpino da Pola) si chiamano Mario Soldati, Carlo Fruttero, Umberto Eco, Rossana Ombres, Antonio Debenedetti, Nico Orengo, Alessandro Baricco, e sono così numerosi da prevedere anche l'omonimia di Carlo e Primo Levi. Soprattutto, a parte la romanità acquisita da qualcuno (la Ombres e Debenedetti), che c'entrava Roma? E come poteva diventare rilevante la prospettiva romana, così, *ex abrupto*, senza che io improvvisassi, ma anche senza che gli ascoltatori e i lettori fossero preparati?

Il primo impulso è stato quello di assecondare il caso, a modo suo benigno, che mi aveva fatto leggere per la prima volta pochi giorni fa un racconto di Soldati, *L'imprudenza*,⁵ in cui è lo scrittore torinese, proprio quello delle *Due città* e del pendolarismo ideale tra Roma e Torino, a schizzare un ritratto, malevolo solo perché inadeguato, superficiale e troppo poco scorciato da una angolatura personale, di un attore romano, dell'attore romano per antonomasia, Alberto Sordi. Studiando come mettere a frutto una buona sorte così avara, mi sono però reso conto che, per sfuggire all'imprecisione di cui mi sembrava di poter accusare lo scrittore (il suo Sordi non era il mio, ma non assomigliava neanche a quello di tutti e anzi non riusciva a essere incisivo né ad aggiungere davvero qualcosa in quanto non era prima riconoscibile), dovevo approfittare di un'occasione più ghiotta, esponendo davvero e rischiando la più significativa quota di identità personale che Soldati aveva invece ritenuto di non esibire, con il risultato deludente che avevo sotto gli occhi. Niente Mario Soldati, con la sua conoscenza personale dell'attore, e niente Alberto Sordi. Ma anche niente nomi e cognomi, o meglio niente prerogative mitologiche e regressione al personaggio impersonato così spesso dall'attore, niente prosopopea del romano e niente saldo incardinamento sull'icona popolare.

La Roma dalla quale si vede il Piemonte letterario sarà quindi la mia, schiacciata su passioni e idiosincrasie che almeno intanto misurano e restituiscono tutta intera la distanza. Se non il cinema di Totò, che ha fatto il militare a Cuneo e interpretato film molto romani rimanendo non romano, ma del quale non ho le competenze per parlare, un punto di partenza presentabile mi auguro possa essere l'incrocio tra una deformazione professionale e una debolezza quasi inconfessabile per uno che faccia il mio mestiere. Ha detto Pavese che «la monotonia è un pegno di sincerità»,⁶ come mi accade di ripetere monotonamente. E nelle mie passioni sono stato e rimango ossessivo, anche se non ho difficoltà a confessarle.

Non contento di fare il critico letterario, di critica mi sono occupato con l'entusiasmo della mia generazione, all'epoca dei Metodi Attuali ma con spropositato rispetto per l'attualità e senza soverchie simpatie per i metodi, e poi con l'obiettivo di far valere anche presso le generazioni successive, che non ne vogliono sapere, il paradosso per cui il lavoro dei critici nasce per essere dimenticato e tuttavia trasmette una lezione

⁵ È compreso in MARIO SOLDATI, *55 novelle per l'inverno*, Milano, Mondadori, 1971, ma l'ho letto nel suo *Cinematografo. Racconti, ritratti, poesie, polemiche*, a cura di Domenico Scarpa, Palermo, Sellerio, 2006.

⁶ CESARE PAVESE, *Raccontare è monotono*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p.308.

imprescindibile.⁷ Senza di essa, non viene a mancare la critica, in ogni caso destinata a ricominciare da capo, ma il suo *habitat* naturale, le buone maniere se non la civiltà dell'ascolto di scambio e la convenzione letteraria che le è congeniale e si contrae come un debito.

In questa veste, sotto questa lente deformante, alla letteratura piemontese ho potuto riconoscere un altro primato, quello indiscutibile e eloquentissimo nei nomi di Giacomo Debenedetti e di Gianfranco Contini, di Natalino Sapegno e Carlo Dionisotti, di Mario Fubini e Giovanni Getto, di Cesare Segre e Giorgio Bárberi Squarotti, ai quali aggiungerò d'ufficio anche il sardo Antonio Gramsci, visto che in ogni caso nominerei Piero Gobetti, molto piemontese ma poco o niente critico letterario, per assegnare al primato un punto d'origine e al punto d'origine delle coordinate geografiche.

Proprio nel momento della sua massima fortuna, che suggerì di definire il Novecento «il secolo della critica» e determinò una vera e propria effervescenza editoriale, con collane dedicate presso le maggiori case editrici, riviste numerosissime e diffuse e visibilità oggi impensabile sui periodici di informazione, la critica è stata insieme programmaticamente democratica e illeggibile, ma è stata letta come mai prima e ha incoraggiato insostenibili pretese di eccellenza e addirittura sogni di purezza, nonché la delirante convinzione (o l'inservibile ovvietà) che la letteratura, tutta la letteratura, di altro non potesse parlare che di se stessa, ponendosi così come una sorta di critica *in pectore*. Un altro passo e si sarebbe potuto sostenere che tutto il mondo era letteratura e che perciò solo di letteratura parlava, allo stesso modo della letteratura propriamente detta (alla quale infatti i lettori, per un bel pezzo, preferirono la critica). Che le affermazioni vengano poste per essere cancellate, è un'altra delle mie meno compatibili idee di fondo.

Mi sembrò già allora più sensata e percorribile l'ipotesi di una analogia positiva, e in alcuni casi anche di una reciprocità, tra critica e romanzo giallo (non perché condividessero l'investigazione, ma piuttosto i limiti e le speciali risorse di una conoscenza attraverso, per mezzo di o contro, la finzione), guardando a Sciascia o, fuori d'Italia, a Poe e a Borges, punti cardinali di una modernità inequivocabile eppure controversa.

La debolezza, anche in questo caso spinta fino alla perversione della teoria e della critica, è appunto quella per il romanzo giallo, che stavolta chiamerò poliziesco perché fa rima con romanesco già nel capolavoro di Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, e al quale dedicherò la mia attenzione, perché non sono stato invitato a parlare di critica, anche se all'incrocio con la critica debbo l'emancipazione di un interesse nei confronti di questo genere letterario.

Al riguardo, di primato degli scrittori piemontesi mi ostinerei a non parlare, dato l'incredibile affollamento attuale dei cataloghi editoriali e dell'industria

⁷ Alla riflessione sulla critica ho dedicato in tutto o in parte alcuni libri: *La lettura come artificio e altri saggi di letteratura contemporanea*, Napoli, Liguori, 1984; *La critica al tempo della teoria*, Vibo Valentia, Monteleone, 1999; *Scrivere, leggere e altri soggetti letterari*, Manziana, Vecchiarelli, 2002; *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, ivi, 2008. *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri, 1970, si intitolava la fortunata antologia curata da MARIA CORTI e CESARE SEGRE che, dopo aver fatto da apripista al rinnovamento della critica, è stata per molti anni un fondamentale riferimento degli studi letterari.

dell'intrattenimento da parte del romanzo poliziesco. Con le parole di un addetto, Alessandro Perissinotto, «in tutto il mondo occidentale, i grandi successi editoriali sono, in una percentuale variabile tra il sessanta e l'ottanta per cento (a seconda dei Paesi) dei gialli».⁸ Certo però gli scrittori piemontesi sono candidati a una primogenitura relativa, quella della riabilitazione letteraria del giallo rispetto ai tempi bui delle collane da edicola e dei libri da treno che, per l'ostracismo puristico del letterato snob nascosto dentro ogni reduce dai licei, non avevano accesso alle librerie, venivano discriminati all'ingrosso per il colore della copertina e si trovavano segregati appunto come libri di colore.

Non sarà scontata solo per me la menzione del romanzo epocale di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *La donna della domenica*, un prodigio di acume realistico e di *humour* (ma parlerei volentieri di spirito, nel senso più ampio e impegnativo del termine), uscito per la prima volta nel 1972 in una collana prestigiosa e accolto da un interesse della critica in tutto degno della narrativa maggiore. Quanto a incroci con la critica letteraria, si pensi per giunta al loro *La verità sul caso D.* (1989), che, mentre offriva una congetturale conclusione a un libro incompiuto di Dickens (insieme con il tentativo di integrazione di Poe, oggetto di una magistrale analisi, orientata nel senso che mi sta a cuore, da parte di Mario Lavagetto),⁹ rendeva omaggio al romanzo del '37 di Mario Soldati, *La verità sul caso Motta*. Con un corto circuito analogo a quello della mia interpretazione del compito assegnatomi, nella *Donna della domenica* sono messi in contatto sia la Roma di Lucentini (il traduttore delle *Finzioni* borghesiane) e la Torino di Fruttero e del romanzo torinesissimo, che l'alto della letteratura degna del nome e il basso della paraletteratura, come all'epoca e per molti anni ancora si sarebbe chiamata quasi tutta la narrativa di genere.

Oltre che in una tradizione interpretativa di tutto rispetto, da noi culminata in un notissimo saggio del torinese Carlo Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* (1978), romanzo poliziesco e critica letteraria si trovano persino più sostanzialmente congiunti in almeno due romanzi di Umberto Eco, *Il nome della rosa* e *Il pendolo di Foucault*, rispettivamente usciti nel 1980 e nel 1988, non foss'altro perché la qualifica professionale dello scrittore, quella di semiologo, appartiene quasi al modernariato critico-letterario e, anche se non un indizio, è un blasone della romanzesca fioritura degli studi letterari cui accennavo poco fa.

Sarebbe piaggeria tirare dentro questo Scilla e Cariddi la nostra gentile vicina di relazione, Margherita Oggero, professoressa e scrittrice di gialli, ma anche un'imperdonabile mancanza di riguardo per la verità delle cose il glissare su *La collega tatuata*, il romanzo (2002) nel quale si affaccia il personaggio dei successivi *Una piccola bestia ferita* (2003) e *L'amica americana* (2005), *Qualcosa da tenere per sé* (2007) e della fortunatissima serie televisiva *Provaci ancora prof.* La tendenza allo sconfinamento del romanzo poliziesco, divenuto non a caso *thriller* e *noir*, si può ritenere solo confermata o coronata dalla sua diffusione panica tra cinema e

⁸ ALESSANDRO PERISSINOTTO, *La società dell'indagine. Riflessioni sopra il successo del poliziesco*, Milano, Bompiani, 2008, p.5.

⁹ *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

televisione, dove ancora più risolutamente si pone come una sfida per la critica, pur restando fuori del segmento che mi sono ritagliato.

In tempi più recenti, l'associazione tra romanzo poliziesco e critica letteraria, alla latitudine del Piemonte (se non era *tout court* il massimo che a una categoria come la letteratura piemontese vista da Roma poteva concedere la mia insofferenza), mi si è presentata più esplicitamente con i libri del già menzionato Perissinotto, a sua volta professore e giallista, con all'attivo nell'ambito specifico ormai otto titoli più un saggio, ma soprattutto reo confesso della contaminazione, almeno alle prime mosse. Mi riferisco ai romanzi, i più intriganti e forse (lui non sarebbe d'accordo) più inconfondibilmente suoi (con le coordinate spazio-temporali del Piemonte *d'antan*), *L'anno che uccisero Rosetta* e *La canzone di Colombano*, rispettivamente usciti presso Sellerio nel 1997 e nel 2000 e oggetto di molte ristampe.

Nel secondo, dopo aver ricondotto topicamente l'ispirazione originaria del racconto alle «ricerche sul folclore alpino per la mia tesi di laurea» e alla «strana canzone che non avevo mai sentito e della quale non v'era traccia in nessuno dei testi che io conoscevo» (p.9), lo scrittore conclude la sua prefazione definendo l'opera «il risultato di queste ricerche, vale a dire una realtà costruita a partire dalla sua rappresentazione, ma anche un'inchiesta condotta per scoprire chi, quasi cinque secoli fa, in un giorno d'agosto del 1533, uccise quattro persone innocenti» (p.11). Di filastrocche o proprio canzoni e di indagini virtuosisticamente anacronistiche (e per definizione equivocamente sospese tra vero e falso), ha sentito parlare e si dichiarerà ammiratore qualsiasi lettore dei romanzi gialli di scuola inglese, per esempio di quelli di Ellery Queen e John Dickson Carr, che, oltre a non essere inglesi non erano neanche due persone (perché sotto il primo nome si celavano due cugini).

Posto che la singolarità dei due libretti (certo non rispetto a precedenti simili) sta nel loro simulare lo sfondo e i metodi di una ricerca storica dentro una «rappresentazione» di grado superiore nella scala della finzione (ciò varrà in parte anche per *Treno 8017*, che, presso lo stesso editore nel 2003, rievoca con ruvida sobrietà l'ultimo dopoguerra), sfondo e metodi si prestano a essere felicemente trapiantati in posizione tutt'altro che periferica nel vivo organismo del romanzo poliziesco, anche quando non ne venga dichiarata la presenza, ma se ne metta in scena la funzione. La nettezza e la non ostentata altezza di ambizioni ricordano i proverbiali titoli di Sciascia, nell'opera del quale, se si volesse riprendere quanto dicevo prima a proposito del Sordi mancato da Soldati, ai dati viene però davvero riconosciuto un privilegio e se ne sfrutta fino in fondo la consistenza storica, perché prima si punta sulla loro riconoscibilità (lui forse avrebbe detto «somialianza») dentro un intero *corpus* di «rappresentazioni», mentre in Perissinotto, vere o false che siano le circostanze rievocate, ciò che conta è sempre la tenuta narrativa e poliziesca, in un nesso inscindibile, e di tutto il rimanente viene garantita la correttezza formale, mentre di ciò che non si può riconoscere si esalta il paradossale esotismo libresco. Che i lettori, dentro i libri, dei libri cerchino il profumo, è una banalità che tendiamo a dimenticare.

L'enfasi con cui ciò avviene, quando Perissinotto pone al servizio della finzione i riscontri oggettivi per comprendere i quali Sciascia allestiva il teatrino della finzione,

è anzi tale che emergano al tempo stesso due implicazioni quasi contraddittorie: la storia raccontata è straordinaria, se rapportata alla *routine* del giallo, per il suo aspro sapore di realtà e di archivio, eppure sembra fatta apposta per esaltare le regole del gioco corrispondente, al quale, alternandosi con l'Io narrante dell'investigatore, finisce per recare un ausilio decisivo un narratore popolare fortemente caratterizzato, non inattendibile ma opaco, proprio come un indizio da perscrutare (penso ora al primo romanzo, perché nel secondo basta la patina di antico a sollecitare la stessa attitudine). Non troppo dissimile è la ragione societaria del romanzo d'arte novecentesco, della sua arbitrarietà provocatoria e di una irrimediabile soggezione compensativa dei personaggi rispetto ai lettori, e più ovviamente tale può essere considerata la condizione dei comportamenti, delle testimonianze e perfino della narrazione all'interno del romanzo giallo, dove essa in gran parte coincide con il risultato dell'indagine.

Ho nominato *Il nome della rosa* e ora ricordo il suo analogo sbilanciamento, anche lì con una morale della favola né sprovveduta né banalmente edificante come non è neppure quella che sto per illustrare. In sede di consuntivo, già allora lo scrittore tendeva a mischiare le carte (senza essere a sua volta il primo della serie), alla combinazione di *detection* e romanzo storico, aggiungendo il pimento della parabola sull'attualità più scottante. Si trattava anzi proprio del patrimonio condiviso di «rappresentazioni» apparentemente di tutt'altro genere che riscattava la futilità dell'intrattenimento e potenziava ulteriormente la forza degli stereotipi, smascherati nella invenzione letteraria e riabilitati fuori di essa. La lettura a chiave spingeva infatti nella stessa direzione della irrisione di ogni conato di totalitarismo razionale e della franca ammissione dell'importanza del caso nella dinamica degli avvenimenti e nella loro ricostruzione investigativa (il controcanto critico alla *hybris* della critica trionfante).

La ripresa sia pure parziale del modello, una semplificazione schematica utile a rivendicare la complessità dei procedimenti conoscitivi, esige forse qualche chiarimento. Come lo *choc* della modernità non cessa di produrre i suoi effetti, e come Picasso e Joyce, con un corto circuito del genere, continuano a rappresentare una soglia invalicabile per tutti coloro che non intendono superarla, così il vero e proprio sottogenere di cui sto parlando (non mi riferisco ai diverticoli cronologici o ambientali), una variante dei «componenti misti» nel tempo della loro conclamata inevitabilità, è irriducibile alle sue componenti e lancia ancora il suo allarme, quasi sempre falso ma non per questo inascoltato. Per quanto i lettori siano prevenuti, c'è sempre dell'altro, perché, invece di contraddirsi, storia e finzione stingono l'una sull'altra, con il prestigio di ciò che è stato e l'aereo rigore di ciò che è possibile («la finzione letteraria, apparentemente libera, in quanto finzione, dalla logica mistificatoria del potere e quindi più vera del vero»),¹⁰ e si prestano il mutuo soccorso di una via di fuga almeno quanto si impongono vincoli reciproci, primo fra tutti quello di continuare a valere e di poter essere estrapolati, contro il buon senso e in nome dell'evidenza abbagliante del pregiudizio, o viceversa, indifferentemente e

¹⁰ PERISSINOTTO, *La società cit.*, p.10.

imprevedibilmente. Figurarsi come deve andare, se l'appello a non fidarsi delle apparenze viene da un romanzo giallo e ha la pretesa di proiettare le sue luci e le sue ombre fuori di esso.

Del resto, Perissinotto non fa mistero della curvatura impressa al racconto dalle esigenze del genere di appartenenza, allo straordinario della contaminazione aggiungendo quello della presenza a se stesso e della creazione di uno spazio critico condiviso da scrittore e *detective*-voce narrante (che non sono le stimate, ma spiegano bene che cosa succeda nel passaggio dal poliziesco all'inglese a quello all'americana). Così – cito da *L'anno che uccisero Rosetta* (p.14) – l'intento dell'investigatore è di «trovare l'assassino di quella Rosetta; e il modo, i tempi, e il movente di un omicidio avvenuto tanti e tanti anni fa e magari anche farlo in fretta» (gli scrittori di romanzi polizieschi sono devoti alle unità aristoteliche, che enunciano volentieri e trasformano in sfide, a cominciare dal *fair play* nei confronti del lettore). L'intento sembra in contraddizione con la dichiarazione successiva, alla fine dello stesso libro (p.174): «contrariamente alla realtà, la finzione non ammette una soluzione complessa se logicamente ce n'è una più semplice, a meno che non vi siano delle buone ragioni». E invece la dichiarazione appartiene allo stesso quadro concettuale del proposito annunciato (in tutti e due i casi il soggetto reale rimane la finzione), come la consapevolezza, quasi metatestuale, del protagonista, che di una cosa soprattutto si dice convinto, quando la lontananza nel tempo del delitto indurrebbe il sospetto che l'assassino non sia più tra i vivi (p.110): «non mi hanno mandato fin quassù, dopo tanti anni, perché io riporti un colpevole morto». Anche qui alla conclusione si arriva dal punto di vista e nell'interesse della finzione, pragmaticamente, perché i mandanti immaginari del poliziotto hanno esattamente le stesse aspettative dei lettori reali del libro. I produttori specializzati di misteri della camera chiusa, il romanzo giallo alla Christie o alla Van Dine, non sono stati secondi nemmeno ai teorici della letteratura nell'insegnarci che il Fuori preme sul Dentro, come mostrarono di capire gli investigatori *en plein air*, alla Hammett o alla Chandler.

Che Perissinotto vada oltre, non accontentandosi di assecondare le esigenze del giallo, ma nel giallo ritrovando i dati elementari della invenzione narrativa, risulta per esempio dall'ammissione di p.39, che suffraga la consapevolezza enunciata con una lucida dichiarazione di intenti: «Vaniloqui, ecco cosa sono i miei potenti strumenti di indagine, le mie argute deduzioni, nient'altro che vaniloqui. Attribuisco agli altri i pensieri che vorrei avessero e poi li interpreto e recito io tutte le parti in gioco, come il guitto nella commedia dell'arte» (o come qualsiasi scrittore, anche se non si spinga agli estremi indiziari di certe novelle pirandelliane, *La mano del malato povero* o *Spunta un giorno*). Di buona letteratura fanno tutti i suoi romanzi, in ciò più vicini a Sciascia che a Eco, con il quale condividono però la maggiore franchezza dell'opzione romanzesca, impermeabile alle ragioni dello scrittore e però comprensiva, come si è appena visto, di tutta l'autocoscienza attribuibile a un narratore.

L'autocritica del *detective*, conscio dei propri limiti conoscitivi e restituito a una mediocrità piccolo-borghese che non gli interdice soltanto le prestazioni muscolari

ma ne ridimensiona le pretese romanzesche («niente licenza, niente pistola, niente arti marziali»),¹¹ è un passaggio chiave nei libri di Perissinotto, che la rapporta alla lezione, per lui decisiva, di Dürrenmatt e alla sua denuncia della soggezione alla retorica e al romanzesco. Nei romanzi polizieschi, sosteneva lo svizzero, «il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche». ¹² Solo il senso del limite è in grado di arginare i più ridicoli automatismi retorici, secondo una lezione che anche Eco aveva ritenuto di dover impartire.

Caso e inadeguatezza personale del *detective* non congiurano per forza contro il buon esito delle indagini, che viene tradizionalmente assicurato talvolta proprio da ciò che dovrebbe impedirlo, come la sedentarietà di Nero Wolfe e la condizione di recluso di don Isidro Parodi (creatura di Borges e Bioy Casares) o di Hannibal Lecter (un investigatore *sui generis* e all'altezza dei tempi, tra i romanzi di Thomas Harris e i vari film che ne sono stati tratti), se non altro perché sviluppa potenzialità alternative. La citazione di poco fa dall'*Orchestra* era preceduta dalla rivendicazione di prammatica: «la mia fama era quella di una che, con la forza della disperazione, sapeva trovare la verità, forse perché sapevo dove cercarla: nella testa della gente», dove cioè gli occhi della mente riescono a vedere meglio, ma anche dove, per aver la meglio sulla tirannia delle apparenze e dei pregiudizi, la sottigliezza del procedimento sconfinava in un sospetto di azzardo e prova a dissiparlo con la franca ammissione dei propri limiti.

Prima che proprio alla trilogia di Anna Pavesi, si pensi a un altro romanzo d'atmosfera, alla Simenon, *Al mio giudice* (2004), che riprende lo scrittore belga fin dal titolo (*Lettre à mon juge*), ma aggiorna la falsariga del romanzo epistolare per mettere in scena più compiutamente l'immedesimazione che costituisce la risorsa conoscitiva e la deriva letteraria dell'investigazione in Perissinotto. Qui l'immedesimazione del giudice, come quella del lettore, viene preparata da una decisiva evoluzione della precedente narrazione indiziaria e gli indizi e i sintomi lasciati dietro di sé dalle testimonianze inattendibili si ribaltano in un procedimento congetturale in cui lavorano fianco a fianco scrittore e investigatore, con gli stessi strumenti, per ora didascalicamente collaudati dal carattere progressivo delle rivelazioni.

Nella trilogia agisce una psicologa prestata alle investigazioni e si dà avvio a una narrazione scopertamente seriale. L'aria di famiglia degli investigatori di Perissinotto, meno autunnale che di estate mancata e frutti vizi senza essere stati maturi, deriva anche dalla loro instabilità (sono esuli da una condizione sociale e, la Pavesi almeno, da uno stato civile), dal loro riporre nell'andirivieni della coazione a ripetere (le abitudini dimesse e l'opprimente chiusura che le rimpiazza) una speranza sproporzionata, in tutto simile al profilo astratto che gli spostamenti sul territorio disegnano del *serial killer* (o del protagonista in fuga di *Al mio giudice*). Non è un

¹¹ *L'orchestra del Titanic*, Milano, Rizzoli, 2008, p.14.

¹² FRIEDRICH DÜRRENMATT, *La promessa. Un requiem per il romanzo giallo*, trad.it., Milano, Feltrinelli, 1991, p.16 (in PERISSINOTTO, *La società* cit., p.58).

caso che il tempo prezioso delle osservazioni, che in realtà muovono più dalle reazioni intime di chi indaga che da una vera e propria immedesimazione, sia sufficiente anche a spostare l'asse morale del racconto verso una comprensione tanto più sicura di sé quanto più si traduce in condivisione.

Se l'approfondimento del personaggio, un figurino manierato di donna blandamente intellettuale e socialmente impegnata, è per definizione un caso disperato, in quanto si lascia circoscrivere e esaurire da un elementare canovaccio rosa (ex marito non dimenticato, casa desolata con gatto, vicina soccorrevole e chiacchierona, madre polemica e lontana, nuovo compagno con moglie e prole) eppure incarna un ruolo cruciale, forse ideologico, progredisce invece il suo metodo, che, come in Simenon, gioca tutto sull'ascolto, prevede di inseguire gli assassini per catturare provvisoriamente la loro identità (fino allo scambio di prerogative) e riesce a gettare in questo modo uno sguardo veloce ma attendibile e penetrante sul mondo contemporaneo, con particolare riguardo agli ambienti cittadini e alla riconoscibilità della *location* (non solo suggestiva la Torino olimpica dell'*Ultima notte bianca* e tutt'altro che turistico lo sguincio sulla realtà delle vacanze tunisine o del mercato pornografico sul web in *L'orchestra del Titanic*, come era di inquietante attualità la giungla affaristica di *Al mio giudice*). È allora una trasmissione quasi atmosferica (un paesaggio, un clima, una fisionomia, un antecedente) che sbozza dal nulla una semplificata rappresentazione patologica della società e si risolve inevitabilmente in *Una piccola storia ignobile* (è il primo titolo, datato 2006, della trilogia), con un abbassamento complementare e parallelo a quello della figura dell'investigatore. Nella sua difesa del romanzo poliziesco, Perissinotto, quasi per contestualizzare quelle *chances* conoscitive, non esita a sostenere «la sua capacità di assurgere a paradigma interpretativo della realtà»¹³ (altrimenti, viene da interloquire, non svolgerebbe nemmeno la funzione romanzesca assegnatagli). Secondo lui, che per stabilire un principio forte non esita a prendere una scorciatoia, «Lo straordinario successo del poliziesco [...] ci dice che uno dei desideri, dei bisogni più assillanti nell'epoca post-moderna (e non solo), è quello della verità».¹⁴ Qualcun altro si preoccuperà che il bisogno - che peraltro ha un senso squisitamente polemico e in questi termini neanche si darebbe se non si opponesse a una finzione letteraria paga di se stessa e a una realtà continuamente mistificata - non possa essere soddisfatto senz'altro e cerchi compensazioni rituali e simboliche, cioè una soddisfazione illusoria.

Come anticipavo, l'invasività del successo in questione «induce a cercare nella realtà dei fatti le stesse trame intricate della narrazione, induce cioè a dubitare della realtà così come essa viene presentata e questo, all'esercizio della critica, non può fare che bene».¹⁵ Lo scrittore non ignora peraltro che l'estensione talvolta, «invece di indicare la strada per una ricerca della verità, contribuisce piuttosto all'edificazione di una società dove il complotto non è che il risultato di un'autosuggestione mediatica».¹⁶

¹³ Ivi, p.6.

¹⁴ Ivi, p.9.

¹⁵ Ivi, p.18.

¹⁶ Ivi, p.22.

Pur dichiarandosene consapevole, Perissinotto preferisce correre il rischio, convinto che, «Nella società dell'indagine, o del dubbio, nella società dell'informazione o della disinformazione, la forza della narrativa d'indagine non sta nel dimostrare il complotto, ma nel mostrare che il complotto è sempre possibile. Essa è testimone dell'indecidibilità circa il reale ed è la sentinella che mette in guardia circa le pretese di chi vuole ridurre *ad unum* la molteplicità della realtà». ¹⁷ Che le armi della critica siano ormai indossate dal giallo, anche a prescindere dalle fissazioni che ho confessato, viene da pensarlo spesso, sia che della critica si lamenti l'assenza nei luoghi deputati, sia quando si constati il predominio di una mentalità intollerante e dogmatica nella moderna società dell'opinione.

Il punto è ovviamente decisivo e trascende l'orizzonte letterario, o meglio sconcerca chi crede che un orizzonte del genere esista e possa escludere qualcosa. Se il rischio è quello di scambiare le coincidenze casuali per prove inoppugnabili, esso può essere corso a man salva, finché si rispettino le convenienze letterarie, nella finzione, dove la differenza non si lascia apprezzare a meno che la finzione stessa non si incarichi di stabilirla. Non così nella realtà, dove le coincidenze vengono magari scambiate sempre per prove inoppugnabili, ma l'onere della prova non è un adempimento formale, bensì il passaggio essenziale perché la verità possa diventare esecutiva e la giustizia non sia, come si suol dire (e abbiamo sperimentato sulla nostra pelle), una giustizia politica, ma di essa ci si debba assumere una responsabilità di tipo diverso, rispettando per così dire diverse convenienze letterarie. Eppure in un altro senso le pretese di Perissinotto sono più che fondate. La verità si persegue allo stesso modo dovunque e l'audacia interpretativa degli investigatori dei romanzi, che avrebbe forse la nostra approvazione anche in un'aula di tribunale, ma per fortuna non altrettanto facilmente quella dei giudici, è del tutto legittima nella realtà, e non necessariamente per un salvacondotto letterario, dovunque si fronteggino opinioni paritetiche e abbia corso lo spropositato rigore con cui si elaborano le ipotesi sui giornali e nei programmi televisivi.

Contro la fissazione paranoica sui complotti, così diffusa che non ce ne meravigliamo più come dovremmo, hanno speso argomenti pesantissimi due intellettuali di prima fila nel dibattito contemporaneo, guarda un po', i piemontesi Umberto Eco e Maurizio Ferraris, pure tutt'altro che timidi interpreti dell'interpretabile.

Il diverso parere di Perissinotto, sulla base di una efficace distinzione ripresa recentemente dallo scrittore Antonio Scurati (*La letteratura dell'inesperienza. Scrivere romanzi al tempo della televisione*, Milano, Bompiani, 2006), quella tra un'esperienza ormai pressoché inattuabile, o meglio metodicamente svalutata, e una conoscenza che non riesce a supplirla fino in fondo, realisticamente alla conoscenza e ai suoi limiti di astrattezza si attiene («la verità non è mai evidente, palese, la verità richiede sempre sacrificio, ricerca, la verità richiede investigazione»), ¹⁸ perché, lo abbiamo visto, la cronaca, cioè i fatti come ci vengono offerti dai mezzi di comunicazione, è sospetta di manipolazione e, teste Dürrenmatt, come dagli stereotipi del giallo, si possono prendere le distanze dalle menzogne dell'informazione e con

¹⁷ Ivi, p.31.

¹⁸ Ivi, p.94.

ciò stesso arrivare a una verità certa, che ha il solo difetto di essere retoricamente determinata, ma, almeno in teoria, anche il pregio di non tradursi in un capo d'imputazione né in una condanna.

Se la posta in gioco è infatti addirittura la verità, e se la finezza intellettuale e la cultura di Perissinotto ci impediscono di prendere alla lettera il suo appello in proposito, la militanza letteraria nelle file della letteratura poliziesca, e di una letteratura poliziesca sottratta per giunta alle illusioni algebrizzanti dei classici campioni della *detection*, si spiega come una specie di arrocco dietro una strategia imbattibile, che non entra in concorrenza con gli accertamenti di chi ne ha la facoltà. La strategia è quella appunto della presa di distanze da uno stereotipo e della conseguente produzione di un effetto di verità tanto più potente quanto più compiutamente lo stereotipo è stato realizzato. A smontarlo, coinvolgendo nella critica gli stereotipi solo apparentemente accessori del mondo contemporaneo, è soprattutto la scelta motivata come s'è detto per le verità di ragione, ancora una volta contrapposte, più sul modello degli investigatori letterari che su quello di Leibniz, alle verità di fatto, con una mossa che non avrebbe persuaso né Philo Vance, né Hércule Poirot, ma sarebbe stata condivisa da Philip Marlowe.

Se è difficilmente contestabile che, *acumen* investigativo a parte, gli sparsi pronunciamenti sui temi più vari degli Auguste Dupin, degli Sherlock Holmes, dei Philo Vance e delle miss Marple, erano provocazioni anticonformiste belle e buone, non lo è di meno che esse erano fatte apposta per ingraziarsi le stesse persone che intendevano scandalizzare e bastava solo le prendessero per battute di spirito, invalidate dalla loro stessa collocazione, per non risentirsene minimamente. Qualcosa del genere mi pare capiti a Perissinotto, che ci invita a un lungo giro, divertente e istruttivo, per ricadere, nella morale della favola, sulle posizioni del ceto che non dovrebbe rassegnarsi a una presa di posizione così critica, in quanto fruitore principale degli stereotipi in voga, a cominciare dalla diffidenza nei confronti dell'universo del poliziesco.

Avrebbe del tutto ragione Perissinotto a sposare realisticamente la causa della conoscenza (e fa comunque bene ad ambientare la sua missione dentro la finzione letteraria, perché non c'è niente che assomigli di più al mondo nel quale viviamo), prendendo atto del depotenziamento contemporaneo dell'esperienza, se le cose stessero davvero così o così fossero rappresentabili senza gravi controindicazioni. Ma la dialettica tra i due poli è più complessa (con il polo dell'esperienza che si riproduce dentro quello della conoscenza, non solo perché la conoscenza oggi viaggia attraverso mezzi che la degradano quasi a esperienza sensibile, ma perché anche prima la stessa degradazione era uno strumento comune e quasi un riflesso automatico). Lo spazio critico che giustamente lo scrittore intende salvaguardare è piuttosto il risultato dell'interazione, come mostra di sapere bene il dürrenmattiano eversore dello stereotipo meccanicistico della letteratura poliziesca, correggibile a partire dalla sua realizzazione.

Non sarebbe corretto se provassi a dimostrare la fondatezza di questa mia riserva (che non contraddice l'apprezzamento letterario) impugnando qualcuno dei pareri espressi dallo scrittore sugli opinabili temi d'attualità che peraltro rendono i suoi romanzi

rappresentativi del nostro tempo come non riescono a essere quasi mai i loro concorrenti diretti. Proverò a individuare piuttosto una stranezza nella sua produzione narrativa, tale in rapporto ai protocolli del genere, sia pure di quello allargato che ha successo ai tempi nostri. La stranezza è che i suoi investigatori non siano solo debitori di Simenon e di Maigret quando smettono i loro panni per diventare confessori e giudici, ma li superino quando congiurano per così dire con gli assassini ai quali danno la caccia (gli assassini assicurati alla giustizia debbono essere compatibili con i mezzi a disposizione di chi li cerca), fornendo loro un movente come se fosse una giustificazione o un alibi e rendendo omaggio alla vendetta, cioè alla motivazione più diretta che accomuna i delitti e le condanne, ma viene quasi sospesa dalla *detection* letteraria.

Occhio per occhio, dente per dente. Se basta per capire che si stabiliscono equivalenze e che all'altro estremo di queste equivalenze si pongono le quantificazioni convenzionali, la conversione in pene da scontare e i passaggi macchinosi dell'argomentazione più che le lungaggini della burocrazia, la formula biblica, oltre che il passaggio dal vecchio al nuovo poliziesco, rispecchia l'illusione del ceto intellettuale di massa, che non si fa giustizia da sé, ma si illude come mai prima che il punto di vista critico che trova già commercializzato soddisfi una volta per tutte alle condizioni della autonomia di giudizio che ha imparato a venerare e lo scambia per indiscutibile verità. I complotti non sono meno tali perché nascono dal concorso spontaneo di tante fantasticherie diverse.

Lo scrittore si comporta come i suoi personaggi: crede di aver scoperto un orizzonte di motivazioni e in realtà si aggira nel labirinto di simboli che costituisce tanta parte del suo mondo oltre che di quello della finzione (e potrebbe essere al tempo stesso il più impegnativo riconoscimento della sua autentica vocazione di narratore senza aggettivi). Non a caso il suo ultimo romanzo, che al poliziesco non è riducibile, è intitolato *Per vendetta*. Forse la supposizione non è pertinente, ma nessuno mi toglie dalla testa che il titolo confessi la consapevolezza di una regressione al romanzesco, se non di un fallimento (fosse quello della conversione dell'analogico in digitale?), e denunci un circolo vizioso: dal sapore di sapere e di letteratura confuso con il sapere e la letteratura, nel romanzo giallo tradizionale, ai sapori forti della letteratura restituiti a se stessi, tipici del giallo riabilitato e quindi trasfigurato. Che è un modo contorto per dire di Perissinotto semplicemente che è, come tanti altri e meglio di loro, figlio del genere letterario che pratica. Se il poliziesco è il romanzo che si legge da sé e se si scrive come si legge, il poliziesco è anche il romanzo che si scrive da sé, per l'immedesimazione dell'autore e il compiaciuto riconoscimento di noi tutti tendendo inevitabilmente a tradire la propria classe di appartenenza.

Simone Rebora
Carteggi manganelliani

Giorgio Manganelli
Due lettere di Giorgio Manganelli
Milano
Adelphi
1990
(Ed. di 400 esempl. num.)

Giorgio Manganelli e Giovanna Sandri
Costruire ricordi: ventisei lettere di Giorgio Manganelli e una memoria di Giovanna Sandri
a cura di Graziella Pulce
Milano
Archinto
2003
ISBN 8877683775

Giorgio Manganelli
Circolazione a più cuori: lettere familiari
a cura di Lietta Manganelli
Torino
Aragno
2008
ISBN 9788884193612

Giorgio Manganelli
I borborigmi di un'anima: carteggio Manganelli-Anceschi
a cura di Lietta Manganelli
Torino
Aragno
2010
ISBN 9788884194503

Ad oltre vent'anni dalla scomparsa, la produzione letteraria di Giorgio Manganelli risulta ancora non solo vitale, ma in progressivo divenire. Due volumi di recente pubblicazione presso la casa editrice Aragno di Torino hanno inaugurato un ulteriore filone di analisi all'interno della sua già ricca e intricata produzione: la scrittura epistolare. Se gli anni immediatamente successivi alla morte avevano permesso di riscoprire il Manganelli viaggiatore e giornalista, con queste recenti pubblicazioni emerge in tutto il suo spessore il *Manganelli, uomo, marito, padre* (Lietta Manganelli, in *Circolazione a più cuori*, p. 181).

Ma la riscoperta di questo lato nascosto dell'autore era già iniziata pochi mesi dopo la sua morte, nel novembre del 1990, quando presso Adelphi veniva pubblicato in tiratura limitata il volumetto *Due lettere di Giorgio Manganelli*, che raccoglieva le lettere con cui «Giorgio [...] cercò di lenire il dolore della cognata e di esserle vicino

il più possibile», quando l'«8 marzo 1973 morì improvvisamente l'ingegner Renzo Manganelli, fratello maggiore di Giorgio». Una piccola pubblicazione fatta «in ricordo di Giorgio, per gli amici» (Ebe Flamini, *Prefazione* al volume, p. 5), ma che pur nella brevità apre uno spiraglio di chiarezza sulla figura umana dello scrittore. E di fronte alla calma fiducia di queste lettere consolatorie («Nessun dolore è malattia se è secondo la volontà di Dio. [...] Solo il tappeto conosce il proprio intimo disegno, e alla esattezza di quel progetto noi dobbiamo affidarci», *ivi*, p. 12), Lietta Manganelli noterà che in esse «c'è tutto quello che Manganelli non riuscirebbe mai a dire a voce, tutto il suo dolore, ma anche tutta la sua speranza, la sua fede, una fede che non sa nemmeno di avere» (*Manganelli, uomo, marito, padre*, cit., p. 191). Il suo discorso, lontano dalle vertigini verbali delle opere che componeva in parallelo, tocca così straordinarie punte di levità («L'eterno non è un tempo lunghissimo, inumano, ma l'assenza di tempo, come noi siamo quando la luce ci sfiora», *Due lettere*, p. 19), rasenta l'autoanalisi applicata (quando «tutta la tua capacità di amare è risucchiata dal buco oscuro del dolore, e lì scompare, come un'acqua furibonda ma indifferente alla terra che ne ha bisogno», *ivi*, p. 16) e si apre con una frase che è vera dichiarazione di poetica: «ti scrivo perché questo è l'unico modo che noi umani abbiamo per porci in una condizione di colloquio ininterrotto, un'offerta di parole che in ogni momento può essere presa, abbandonata, ritrovata» (*ivi*, p. 7).

Ben tredici anni più tardi, l'editore Archinto di Milano pubblicava *Costruire ricordi*, che raccoglieva, oltre alle lettere del nostro, una «memoria» di Giovanna Sandri, rievocazione della breve e difficile relazione sentimentale tra i due. Gli anni sono quelli della fuga di Manganelli a Roma, a ridosso di quel periodo di crisi – se non proprio «disastro interiore» – che lo condusse alla salvifica scelta della psicanalisi. Ma rileggere queste lettere non è soltanto un'occasione per violare la vita intima dello scrittore. Perché il laboratorio creativo manganelliano è all'opera anche nelle sue scritture più private, e proprio in questi anni di crisi s'inizia a delineare per lui la necessità di convogliare le paure ed ossessioni su un *medium* che non sia più la semplice comunicazione interumana. L'autocoscienza dell'instabilità nervosa è già limpida nel futuro scrittore, e subito chiarita alla sua amica: «se qualche giorno ti chiederò di lasciarmi solo non te ne crucciare [...] (perché certi meccanismi devo affrontarli io da solo, prima di farmi aiutare da altri)» (*Costruire ricordi*, p. 74 – lettera del 30-7-1956).

Ma i momenti di crisi sono ancora troppo violenti, e non sufficientemente compensati da un valido esercizio di sublimazione. Alla luce dei fatti, il carteggio con la Sandri può essere letto come la testimonianza di uno degli ultimi fallimenti dell'uomo Manganelli nella sua lotta contro i demoni interiori; ricercata nel calore umano la cura per il male, l'unico risultato a cui giunge è un esacerbarsi delle sofferenze, violentemente riversato sulle manchevolezze dell'amica. Se il 31 dicembre 1956 egli ammette: «Mi mancano molto le nostre chiacchierate distensive; mi sono accorto che hanno gran parte nel mantenimento del mio precario eqwilibrio [*sic*] psichico» (*ivi*, p. 89), bastano pochi giorni di silenzio per stimolare le parole più dure: «porca miseria potresti pure sputare un po' di tifico inchiostro su sudicissima carta, o hai paura di farti venire le nausee, gli svenimenti, i singulti?» (*ivi*, p. 98 – lettera del 10-7-1957).

Una prosa che denuncia già un indubbio talento letterario (come quando lamenta sarcasticamente: «[la mia lettera] non ti è piaciuta, ti ha seccato, non era spirituale, non parlava degli anemoni, non elogiava il canto dei lusignoli», *ibidem*), ma che, invece di canalizzare le angosce nello spazio del letterario, si scarica con violenza sui sentimenti dell'amica, che difficilmente avrebbe potuto apprezzare la finezza letteraria degli insulti a lei rivolti. La stessa creatività linguistica tocca anche momenti di grande entusiasmo e leggerezza, come nella «nonsense letter» dell'«ultimo giorno del nasty June 1957» (*ivi*, p. 95), o più generalmente nelle lettere scritte durante le vacanze natalizie, per festeggiare (a distanza) la fine dell'anno. Queste ultime sono poi arricchite da un elemento di straordinaria originalità, nel complesso della produzione manganelliana. Per un autore che scrisse quasi sempre unicamente a macchina, i disegni che accompagnano e spesso integrano il testo, sono una chicca che gli editori hanno ritenuto necessario offrire ai lettori, nelle molteplici illustrazioni che accompagnano *Costruire ricordi*.

Ma, tornando al versante più puramente psicoanalitico, le lettere natalizie denunciano ulteriormente le necessità di sublimazione implicite alla scrittura del nostro. È noto, infatti, che l'ambiente familiare – e nello specifico quello raccolto attorno al *Presepio* (cito qui il libro postumo, pubblicato da Adelphi nel 1992) – fu tra i più detestati da Manganelli. La felicità della scrittura diviene quindi sfogo necessario di fronte alle brutture del mondo circostante – solo che la letteratura è qui semplice mezzo di trasmissione, e non ancora termine unico di quello sfogo: «ma c'è un frreddoo! Cascate fatte secche dal gelo come pretenziose materfamilias colte dalla sincope lungamente augurata dai figli amorosi» (*ivi*, p. 85 – lettera del 26-12-1956). Questi taglienti affronti al «vipistrello materno» (*ivi*, p. 107 – lettera del 30-12-1957) non escludono decisivi spunti di autoanalisi: «Mi sono accorto che quando mi comporto non dirò male – che sarebbe un giudizio morale – ma in modo patologico, io seguo assai da vicino il comportamento di mia madre: come mia madre, io mi lamento e accuso l'universo a puro scopo istrionico, per attirare l'attenzione su di me» (*ibidem*). Sicuramente il più complesso tra gli epistolari presi in esame è *Circolazione a più cuori*, che raccoglie le lettere scritte da Manganelli alla moglie, alla figlia, al fratello e alla madre – oltre a ripresentare per un pubblico più vasto le due lettere alla cognata già pubblicate nel 1990. Apprendo questo volume, si correrà indietro di oltre un decennio rispetto al carteggio con la Sandri, per incontrare un Manganelli diverso, più giovane e letterariamente ingenuo, innamorato in perfetto stile romantico: «E tu così giungi a me, Fausta, e non mi lasci: tu, presente e assente, ti muti in immagine, in voce; in una forma lieve e indistruttibile. / Mentre ti scrivo non sono triste: piuttosto una malinconia affettuosa, come un'ansia contenuta di carezze che non ti possono raggiungere» (*Circolazione a più cuori*, p. 9 – lettera del 7-7-1944). La prima metà della raccolta è appunto dedicata al rapporto con la moglie Fausta; un rapporto complesso e contraddittorio, che diverrà uno dei più forti tabù del futuro scrittore. Lietta Manganelli, curatrice dell'edizione, sceglie di suddividere le lettere alla moglie in due sezioni distinte, intitolate esplicitamente «La favola bella» (pp. 7-94) e «La favola bella si rompe» (pp. 95-104). Il rapporto di Manganelli con Fausta si sviluppò infatti all'insegna di una continua sublimazione (favorita certo dalla distanza

implicita nella scrittura epistolare), che da puro gioco letterario divenne presto sofisticata teorizzazione, se non vera teologia alternativa: «Ti voglio bene, mia cara! E mi sembri quasi un mito, una distanza fatta creatura: viemmi vicino! Ho poi tanto bisogno di te: è una circolazione a due cuori, quella del nostro sangue; infrangerla è pericoloso; ed è comunque assai doloroso. Perché stare lontani?» (*ivi*, p. 43 – lettera del 21-10-1945). Ma pure nel pieno della *favola bella* non mancano i momenti di crisi interiore, oppure le consuete lamentazioni nei confronti dell'amante che non risponde; fino all'emergere di dubbi più radicali, che toccano le basi del rapporto tra i due, evidenziando un problema (quello della distanza e dell'incomunicabilità) che crescerà sempre più, inasprendosi con gli anni: «La tua lettera risponde alla mia in cui mi lamentavo del fatto che non ci parlavamo più; e mi pare che tu non abbia capito. Mi parli di prove d'affetto: ma credi che non esistano amori del tutto opachi, affetti verissimi ma incapaci di parlare, cioè di porre un rapporto, una reciproca influenza tra le anime?» (*ivi*, p. 53 – lettera del 1-2-1946). Questo difetto di comunicazione emerge con maggior forza proprio quando Manganelli dà più libero sfogo alla sua creatività di scrittore, nel tentativo di alleviare le sofferenze dell'amante infelice: «dovrà pur fare le sogghignamenta cotesta tristanzuola che si sdegna de le lazza nostra. Oh dovrà...!» (*ivi*, p. 62 – lettera del 10-2-1946). A giudicare dalla successiva, è probabile che tali «lazza» non suscitavano l'effetto sperato: «Cara, hai trovato poco affettuosa la mia lettera? Non era forse quella in cui scherzavo con parodie dannunziane e simili? Se è quella, come mi pare, non hai capito che tutto quello che dicevo, anche le parole più assurde è perché ti voglio bene, come il papà che fa il gattino perché il bambino non pianga più, che fa i versi per farlo ridere?» (*ivi*, p. 68 – lettera del 14-2-1946). Eppure, dal punto di vista puramente letterario, questo carteggio raggiunge le sue vette di massima raffinatezza proprio in questi momenti, spesso trascinati dal più traboccante entusiasmo, come quando la data del tanto sospirato matrimonio è alle porte. Al proposito (ma sarebbe meglio dire: con il più gustoso sproposito) il futuro marito scrive questo «saggio di giornalismo»: «GIVANOTTO [*sic*] CHE COLONIZZA IL KENIA PER IGNOTI MOTIVI / Mobu-Cimba, 18 febbraio / Ieri sera un givanotto di nome Giorgio iniziava la colonizzazione del Kenia portandola a termine in 12 ore, costruendo 1000 km di strade ed edificando 18674 cammelli, 66666 leoni con coda e 56573 senza coda. Stamane ha inaugurato un lotto di 18943 elefanti, e inoltre una giraffa viola con cravatta a pallini; intervistato dal nostro inviato Egusto Currada, egli ha dichiarato di aver colonizzato perché era contento. Ha aggiunto che desiderava colonizzare anche il nostro inviato» (*ivi*, p. 75 – lettera del 17-2-1946). Ed il *sic* non è banale errore di battitura («chissà perché ho scritto per due volte givanotto», *ibidem*), quasi ad anticipare quei meccanismi di deriva linguistica che alimenteranno le opere più tarde – come il *Discorso dell'ombra e dello stemma*.

Il carteggio con la moglie permette anche di ricostruire i primissimi passi del giovane scrittore nel mondo dell'editoria (inizialmente favoriti proprio dal padre di Fausta), con gli editori Guanda e Mondadori, solitamente per opere di traduzione. Ma sarà proprio quest'attività letteraria – via via più intensa e sempre mal pagata – a causare la prima decisiva frattura nel rapporto tra i due, quando un Manganelli lontano da

casa, costretto ad un lavoro sfiancante e sempre bisognoso di denaro, lamenterà: «Un mantenuto ecco cosa sono. [...] sono stufo di umiliazioni. E mio figlio non sarà nemmeno mio: è tuo, io non ho i soldi per mantenerlo» (*ivi*, p. 97 – lettera del 28-1-1947).

Il momento della rottura definitiva non è documentato direttamente dal carteggio con la moglie. Dopo quella del 13 ottobre 1947 – il matrimonio durerà ancora altri cinque anni – ritroviamo una lettera, datata 24 gennaio 1960, dove Manganelli, ormai trasferitosi a Roma e finalmente riemerso dalla più tremenda crisi nervosa, stende un primo bilancio di quell'esperienza («Credo [...] che sia stato un bene che la nostra famiglia si sia sciolta», *ivi*, p. 102) e, mantenendo un tono pacato e riflessivo, espone alla ex-moglie il suo desiderio più profondo: «istituire un rapporto reale con Lietta» (*ibidem*).

È qui che prende avvio «Una seconda favola – la figlia» (pp. 105-142), sezione interamente dedicata alle lettere scritte dal padre a Lietta Manganelli. Se, da un lato, questa può dirsi come la più umanamente toccante tra le parti della raccolta, lo sforzo dello scrittore per ricucire quel rapporto interrotto si accompagna ad una ricerca stilistica estremamente sofisticata, delicatissima nel scegliere il tono più adatto, nel controllare le bizze linguistiche del letterato – che proprio in quegli anni si dedicava alla stesura della *Hilarotragoedia*.

Manganelli gioca e scherza con la figlia, si diverte a prenderla in giro, ma tiene sempre il suo discorso su un piano controllato, abolendo le derive di senso e privilegiando su tutto l'(auto)ironia. Quasi parodica ma allo stesso tempo dolce è ad esempio l'analisi dello stile di Lietta: «E poi sei proprio simpatica: la fiducia con cui mi hai chiamato: “Ehi, babbo, come va la vita?”. La tua tenerezza e le tue bizzarrie, le tue malinconie che mi pare di intravedere e le tue allegrie (mi piace quella frase: “per cui me la passo bene”), certe tue estrosità ti fanno proprio una ragazza simpatica» (*ivi*, p. 121 – lettera del 16-7-1962).

Quarta sezione del libro è quindi «L'altra parte della vita – il fratello... e, a volte, la madre» (pp. 141-68): se le lettere rivolte a quest'ultima risultano spesso fredde e d'occasione (celando le difficoltà di un rapporto che – si è già notato – angustiò profondamente lo scrittore), quelle al fratello offrono molti più spunti di riflessione, confermando il legame di grande affetto e fiducia che univa i due. Fondamentale, ad esempio, la lettera del 27 gennaio 1952, che offre uno spaccato della difficile convivenza con la moglie, nell'anno della rottura definitiva. Ancor più intima e rivelatrice quella scritta da Roma il 2 novembre 1955: «Ormai mi è chiaro che io sono sempre stato uno squilibrato, sempre da quando avevo sei o sette anni [...]; e la mia intelligenza è sempre stata oscurata da fantasmi, sofferenze, paure, che continuamente mi hanno proposto soluzioni disperate, o invitato a lasciarmi naufragare nella totale anarchia mentale, forse la pazzia. [...] Per questo ti scrivo: perché devo approfittare di questo momento di calma per introdurre qualche amichevole presenza tra me e quelle altre oscure cose che lavorano a distruggermi» (*ivi*, pp. 146-48).

L'ultimo titolo qui preso in esame segna un deciso allontanamento dal gergo familiare dei precedenti. Eppure, *I borborigmi di un'anima* racconta in primo luogo

la storia di una profonda amicizia: quella del «MANGAGNIFICO» (così lo definisce Luciano Anceschi in una lettera ad Eugenio Battisti – *ivi*, p. 69) con lo storico fondatore della rivista «Il Verri». Anceschi fu uno tra i primi a cogliere le potenzialità letterarie del giovane (non ancora) scrittore. Su un versante meramente storicistico, questo carteggio permette così di ricostruire gli sforzi del grande critico nell'aiutare e promuovere il lavoro di Manganelli – sforzi che paradossalmente furono spesso intralciati dallo stesso scrittore, refrattario ad ogni sorta di cambiamento ed imposizione, ma in primo luogo angustiato dalle continue crisi nervose. Buona parte del carteggio copre infatti ancora una volta il terribile periodo tra il 1952 e il 1960. In queste lettere Manganelli, pur lamentandosi spesso dei suoi «sporcissimi nervi» (*ivi*, p. 17 – lettera del 6-11-1955), avanza molteplici proposte come traduttore e recensore, non nasconde i suoi dubbi e spesso chiede diretto consiglio al «maestro»: «Questi giorni sto pensando di mutare indirizzo alla mia vita: credo che farei bene a deporre ogni ambizione scientifica e di dotte ricerche: ma non vedo chiaro quale sia l'alternativa, e se sia lecito nell'ambito letterario distinguere una attività 'scientifica' da una che non lo sarebbe [...] Se ti capitasse di illuminarmi, te ne sarei assai grato» (*ivi*, p. 13 – lettera del 13-8-1955).

Molto interessante è poi la vicenda della collaborazione con la rivista «Il Verri»; dapprima bramata ardentemente («voglio, assolutamente voglio, scrivere sulla tua rivista» *ivi*, p. 28 – lettera del 17-3-1958), ma poi ritardata lungamente, fino a scatenare le ironiche ire del suo direttore. Sintomatica, al proposito, la risposta del Manga: «sì, sono io, il Manga; lo spregevole, il dappoco, il marginale [...] il penitente, il contrito, l'heautontimoroumenos. Per quali ragioni, vorrà sapere il nostro sintattico omino di burro, [...] per quali ragioni io non ho risposto alle vostre lettere, [...] informate tutte a un'improbabile, ostinata, angosciosa stima, che nel mio cuore si tramutava nel più puro incenso della sofferenza. Non lo so: la ragione sta nel fondo della Caverna, tra gli Archetipi della Strega, del Mangiabambini, del Prete, della Morte Prematura; leggevo quelle lettere amabili, gentili, amichevoli [...]. Non rispondere, mi dicevo (immagino); [...] finché quelli non leggono niente di tuo, non possono dire "il Manga è un dappoco"» (*ivi*, pp. 29-30 – lettera del 8-10-1959). Sul versante letterario, questo carteggio tocca poi le più alte vette d'inventiva e sofisticazione. Lo dimostra appieno il brano sopra riportato, ma già una delle primissime lettere all'Aneschi, datata 2 agosto 1954 e limitata a un brevissimo inciso («Tra Guizzante e Bruggia» *ivi*, p. 9), racchiude un raffinato gioco di riferimenti intrecciati: «[Manganelli] scrive da Bruges e quindi è veramente tra Wissand e Bruges, [...] e nello stesso tempo fa probabilmente riferimento al verso dantesco: "Come fiamminghi tra Guizzante e Bruggia", canto XV dell'*Inferno*, versi 4-6» (*ivi*, Nota 3 a p. 71), con ulteriore allusione alle pene infernali subite dalla sua psiche. E il gioco letterario si stratifica ben oltre la produzione ufficiale, come in questo deviante omaggio al «sintattico omino di burro», che echeggia nell'attacco il titolo della sua più recente (e postuma) raccolta di racconti: «Forse io ti ucciderò, mio buono e colto: e davanti al tuo insanguinato catafalco scriverò il FAMOSO SAGGIO, la INCREDIBILE RECENSIONE, la DOTTA PROLUSIONE. In una notte bruciando gli errori di una esistenza, davanti alla tua salma sorridente e

straziata, io scriverò TUTTO: l'alba mi vedrà, scarmigliato, gli occhi allucinati, le membra squassate da una lugubre letizia, deporre ai tuoi piedi volumi, saggi, articoli e articolesse, note e commenti, chiose, postille e asterischi, appunti e svagatezze: dovevano venir distribuite in una lunga vita e operosa, ed una sola notte – quale notte! – li ha visti fiorire come fiori impazziti, mostruosi » (*ivi*, pp. 30-31 – lettera del 8-10-1959).

Jacqueline Spaccini

Il Lupo Cattivo non abita più qui
 Mia Lecomte e Barbara Pumhösel
 due scrittrici per l'infanzia in parallelo

Sbagliando s'impara, è un vecchio proverbio.
 Il nuovo potrebbe essere che sbagliando s'inventa.
 Gianni Rodari¹

Una premessa indispensabile

Nelle favole tradizionali, il comportamento atipico del protagonista o anche solo il fatto di essere diverso dagli altri suscita preoccupazione: quando il giovane eroe (o la giovane eroina) non si sottomette alle convenzioni² sociali oppure le trasgredisce lucidamente, possono capitargli le cose più disdicevoli. Prendiamo il caso di Cappuccetto Rosso: la bimba non obbedisce alla mamma, abbandona il sentiero che le era stato raccomandato di seguire nel bosco ove vive la nonna e rivolge la parola a un estraneo (nonostante la mamma le avesse detto di «non parlare a nessuno»). Nella favola tradizionale, il bimbo (o la bimba) che non diffida è perduto in ragione della sua innocenza e/o della sua disobbedienza: e poiché l'estraneo altri non è che il Lupo cattivo, Cappuccetto Rosso viene da esso divorata. Non solo: se le sue qualità sono troppo evidenti, la fanciulla incontrerà il male e ne soffrirà: Biancaneve è troppo bella? La matrigna la vuole morta; Cenerentola è dolce e servizievole? Viene confinata alla cucina ove le sono affidate le faccende più pesanti della casa e così via. In qualche modo, i testi insegnano al bambino che se Cappuccetto Rosso si fosse conformata ai comportamenti comuni – obbedire alla mamma – e se Biancaneve e le sue sorelle fossero state più modeste e discrete, non sarebbe capitato loro nulla di spiacevole.

Certo, il fine di ogni favola è quello di allarmare il bambino senza fargli per davvero paura, di metterlo in guardia contro i pericoli della vita quotidiana, di aiutarlo a

¹ Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia. Introduzione all'arte di inventare le storie*, Torino, Einaudi, 1973, p. 36.

² «Umberto Eco ha messo in luce "l'equivoco del referente" e mostrato che la vita sociale non si svolge "in base alle cose ma in base alle unità culturali [...] che l'universo delle comunicazioni fa circolare *in luogo delle cose*". Queste "unità culturali" corrispondono, semplificando, a convenzioni sociali. Ne conseguono delle convenzioni linguistiche, spesso mistificatrici, che vengono spacciate per verità assolute e eterne. Il nostro linguaggio è pieno di *clichés*, di stereotipi che veicolano idee bell'e fatte»: Roger Salomon, *Gianni Rodari e Luigi Malerba ovvero le provocazioni della fantasia*, in Marcello Argilli, Luigi Del Corno e Carmine De Luca (a cura di), *Le provocazioni della fantasia. Gianni Rodari scrittore ed educatore*, Roma, Editori Riuniti, 1993, p. 109. Il riferimento a Umberto Eco è tratto da U. Eco, *Le forme del contenuto*, Milano, Bompiani, 1971, p. 27 e sgg. I corsivi sono di Roger Salomon, noto altresì per essere stato il traduttore francese delle opere di Rodari.

crescere superando i propri timori. Per fare questo, si ricorre all'allegoria, si metaforizzano i messaggi e si sollecita la paura nel suo animo facendogli comprendere che se accetta le regole e i valori del vivere sociale, tutto andrà nel migliore dei modi, gli ostacoli saranno superati e di conseguenza *l'happy end* è assicurato.

Ma che cosa accadrebbe se il bambino non vi si adeguasse? Ed è proprio necessario per lui – ancora e sempre – passare dallo stato di tranquillità a quello dell'infrazione dei divieti genitoriali per prendere coscienza di sé e tornare infine alla casella di partenza – seguendo una sorta di triade hegeliana (tesi-antitesi-sintesi)?

Certo, i fondamenti delle fiabe classiche sono essenzialmente di tre tipi, rivolgendosi al fanciullo con intento didascalico (*impara che*), normativo (*devi comportarti bene*) oppure fatalista (*così va la vita, non dimenticarlo*). Ma esiste anche una quarta via, quella che intraprendono gli autori di storie moderne, educative ma non saccenti, festose al più alto grado, storie per nulla edificanti o moralizzatrici.

Al rispetto delle convenzioni sociali, agli apriorismi conformistici, si era d'altra parte apertamente ribellato Gianni Rodari (premio Andersen 1970) nella sua *Grammatica della fantasia* così come in tutte le sue opere. In Rodari, infatti, se la provvida formica della favola è visibilmente detestata,³ non conoscono sorte migliore le gentili eroine delle favole che nei suoi testi saranno di volta in volta cattive, idiote o superficiali:

C'era una volta
 Un povero lupacchiotto
 Che portava alla nonna
 La cena in un fagotto.
 E in mezzo al bosco
 Dov'è più fosco
 Incappò nel terribile
 Cappuccetto Rosso
 Armato di trombone
 Come il brigante Gasparone...
 Quel che successe poi,
 indovinatelo voi.
 Qualche volta le favole
 Succedono all'incontrario
 E allora è un disastro:
 Biancaneve bastona sulla testa
 I nani della foresta,
 la Bella Addormentata non si addormenta,
 il Principe sposa
 una brutta sorellastra,
 la matrigna tutta contenta,
 e la povera Cenerentola
 resta zitella e fa
 la guardia alla pentola.⁴

³ «Chiedo scusa alla favola antica, se non mi piace l'avara formica. Io sto dalla parte della cicala che il più bel canto non vende, regala» in Gianni Rodari, *Filastrocche in cielo e in terra* (1960), Torino, Einaudi, 1972, p. 139.

⁴ Gianni Rodari, *Le favole a rovescio*, Milano, Emme edizioni, 2008 (Illustrazioni di Nicoletta Costa).

Il fatto è che nelle fiabe classiche il mondo è senza sfumature: la matrigna è per forza cattiva, il padre distratto, le giovani principesse sono tutte buone e in attesa di principi azzurri (naturalmente tutti belli). Contro questo tipo di addomesticamento sociale che vede l'immagine femminile totalmente passiva (a eccezione, forse di *Pelle d'asino*)⁵ il rinnovamento passa dapprima attraverso il rovesciamento degli apriorismi e la fissazione di nuovi codici o di nuovi atteggiamenti in seguito. Ecco perché non ci si deve meravigliare se nel solco dell'evoluzione sociale l'immagine femminile (insieme con una certa delicatezza stilistica) sarà rivalutata da scrittrici.

Mia Lecomte e Barbara Pumhösel

Per quel che è della non-sottomissione alle convenzioni, alla maniera di Gianni Rodari, le generazioni successive hanno ben appreso la lezione, perlomeno in Italia. In tal senso, vedremo come Mia Lecomte e Barbara Pumhösel rappresentano un esempio compiuto. Pur essendo difatti molto diverse l'una dall'altra nello stile narrativo, queste autrici hanno delle affinità personali: sono tutte e due segnate da una doppia identità nazionale e da un'attività poetica che precede la scrittura di favole. Chi sono? Italo-francese, Mia Lecomte è studiosa di letteratura della migrazione italoфона,⁶ vale a dire degli scrittori stranieri che, vivendo in Italia, hanno scelto di scrivere in italiano. Poeta,⁷ è anche autrice di testi per bambini. Barbara Pumhösel è un'austriaca che si è stabilita a Bagno a Ripoli (presso Firenze) dal 1988; titolare di una laurea in letteratura italiana (con una tesi su Collodi e Rodari), ha cominciato a lavorare nelle biblioteche scolastiche proponendo laboratori di scrittura poetica destinati a scolari della scuola elementare. Oggi, pubblica poesie⁸ – così come favole⁹ – continuando a organizzare laboratori per studenti in Master presso l'università di Roma «La Sapienza». In qualità di poete, le due autrici si sono conosciute nel 2000 e dal 2009 fanno entrambe parte della Compagnia delle Poete.¹⁰ Di tutti i loro testi, ne prenderò in considerazione due per ciascuna. Essi vanno in tutte le direzioni dell'universo raccontato ai bambini: dalla favola divertente con

⁵ La versione più nota è quella data da Charles Perrault nel 1694. È una fiaba complessa, basata sulla nozione di incesto (il padre vuole sposare sua figlia), rapporto cui sfugge la giovane eroina, la quale abbandona il castello paterno, mimetizzata dalla pelle dell'asino magico che le è stato sacrificato.

⁶ Mia Lecomte (a cura di), *Ai confini del verso. Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere 2006; Mia Lecomte e Luigi Bonaffini (a cura di), *A New Map: The poetry of Migrant Writers in Italy*, New York, Legas, 2010; Mia Lecomte (a cura di), *Sempre ai confini del verso. Dispatri poetici in italiano*, Parigi, Chemins de tr@vers 2011.

⁷ Mia Lecomte, *Poesie*, Napoli 1991, *Geometrie reversibili*, Salerno 1996, *Litania del perduto/Litany of the lost*, Prato 2002 (versione bilingue italiano/inglese); *Autobiografie non vissute*, Lecce 2004, *Terra di risulta*, Milano 2009.

⁸ Barbara Pumhösel, *Scrivere per scrivarsi*, Firenze, Masso delle Fate, 2006; *Prugni*, Isernia, Cosmo Iannone editore, 2008, *Né di qua né di là* in «La Società degli individui», Roma, Franco Angeli, 2009.

⁹ Barbara Pumhösel, In collaborazione con Anna Sarfatti: [2007] *Pericoli e pecore; Girasoli e giratutti; Fughe e fantasmi; Amori e pidocchi*. [2008] *Verticali e batticuore. Vuoi giocare a bilboquet?; Tartarughe e bacche rosse. Ricerche tra rettili e reti; Palloni e pianeti. Appunti di calciogeometria elementare; Fossili e ossa di dinosauro. Chi scava, scova!*. [2009] *Strilli e pipistrelli. Tra letti vuoti e libri notturni*. I testi succitati (fatta eccezione per *La Principessa Sabbiadoro*) sono illustrati da Simone Frasca e fanno parte della collana «Giralangolo», Torino, EDT.

¹⁰ Nel 2009, Mia Lecomte ha fondato la *Compagnia delle Poete*, una compagnia che si produce attraverso l'Italia e l'Europa, ove le poete, o poetesse che dir si voglia, interpretano le loro liriche su un palcoscenico, accompagnate dalla musica e da una scenografia ogni volta diversa. Al momento, la Compagnia si è prodotta in vari spettacoli, in Italia e all'estero (Cfr. http://compagniadellepoete.com/index_fra.html).

animali parlanti (la *fable* francese), *Come un pesce nel diluvio* (Mia Lecomte, 2010), a quella con reami e principesse (il *conte de fées* francese), *La principessa Sabbiadoro* (Barbara Pumhösel, 2007); dalla storia a contenuto didattico, *Girasoli Giratutti* (Barbara Pumhösel, 2008) a quella a problematica sociale come *L'altracittà* (Mia Lecomte, 2010) che invita a una riflessione sul mondo reale quale esso è. Per quel che concerne l'aspetto paratestuale dei quattro racconti, osserveremo che le pubblicazioni di Mia Lecomte hanno lo stesso illustratore (Andrea Rivola) e che quelle di Barbara Pumhösel ne contano due (nell'ordine: Silvana Di Marcello e Simone Frasca). La dimensione grafica dei testi della prima prevede un'impaginazione centralizzata – per rispetto a uno schema metrico soggiacente ai suoi testi che hanno un ordito e un ritmo sempre poetici –. Le pagine della seconda scrittrice cambiano: per *La principessa Sabbiadoro*, la disposizione del testo è tradizionale, mentre per la serie di storie cui appartiene il suo secondo racconto (*Girasoli e Giratutti*), la forma è multi-tipografica, giacché il testo si presenta come il diario d'uno degli scolari partecipanti al suo laboratorio di scrittura, per cui ci sono pagine che riproducono quelle di un quaderno (con anche disegni a matita). A ogni buon conto, i quattro racconti, di varia lunghezza, esibiscono un'abbondanza di colori con illustrazioni accattivanti destinate a un pubblico di 7-9 anni, per un primo approccio di lettura invitante e seducente secondo le tendenze strategiche di marketing editoriale.

I loro testi I: Come un pesce nel diluvio e L'altracittà di Mia Lecomte

Ma torniamo al nostro tema: il comportamento atipico, se non addirittura il non-rispetto dei protocolli sociali e dei luoghi comuni. In *Come un pesce nel diluvio*,¹¹ per esempio, quella che dovrebbe essere una punizione divina, l'espressione della collera di Dio, una catastrofe per l'umanità, è messa da parte. Se la storia di Mia Lecomte si ricollega al Diluvio universale, in compenso, la calamità mondiale si rivela essere una benedizione per tutti i protagonisti di questa favola, vale a dire i pesci, che abitino le profondità marine o che annaspino nelle bocce casalinghe.

Il libro si apre su una lunga lista di luoghi che contengono acqua:

E aumenta, aumenta, aumenta./L'acqua dei mari aumenta, dei mari del mondo./E aumenta, aumenta, aumenta./L'acqua dei laghi aumenta, dei laghi del mondo./E quello dei fiumi, dei torrenti, dei ruscelli, dei rivoli.../E quella degli stagni, dei bacini, dei pozzi, delle pozzanghere.../E quella delle piscine, delle vasche, delle conche, dei lavabi./dei secchi, dei vasi, delle pentole, delle tazze, dei bicchieri.../E quella degli acquari e delle bocce tutte tonde.../Piove da giorni. Piove, piove./E aumenta, aumenta, aumenta./Tutta l'acqua aumenta, tutta l'acqua del mondo.

Come altri testi di Mia Lecomte, anche questo presenta una struttura poetica, concetti che s'inseguono ed evolvono, ma anche e soprattutto una panoplia di sostantivi che riguardano i luoghi, gli oggetti e gli animali in grado di dilatare la narrazione. Le storie sono brevi, spesso dialoghi in rima baciata, come per i due personaggi qui di

¹¹ Mia Lecomte, *Come un pesce nel diluvio*, Roma, Sinnos editrice, 2008. Illustrazioni d'Andrea Rivola.

seguito, le due zitelle Acciuga e Aringa: «Indosso l'abito più elegante, quello tutto scollato. Con tanta scelta è facile trovare un fidanzato». «Certo, le possibilità sono aumentate. Direi quasi infinite. Io vesto rosso fiamma, firmato. Vera dinamite». Tuttavia, dal punto di vista diegetico il vero protagonista della storia è un pesciolino rosso graziosissimo, il quale non è per nulla antropomorfo come gli altri personaggi e riporta – al posto della colomba biblica – il ramoscello di ulivo che annuncia la fine del diluvio. Seguita da una scheda pedagogica dedicata alle diverse tradizioni riguardanti il Diluvio universale, questa favola coloratissima di Mia Lecomte va nella direzione del didattico e del multiculturale mescolato al ludico. Mai allarmante, insegna – direbbe Rodari – «le vere storie delle cose»¹² (da dove viene e dove va l'acqua, per esempio), senza imporre, senza cadere nella trappola del *buonismo*, senza giochi di equilibrismo tra ideologia e provvidenzialità.

Era questo il rischio maggiore in cui poteva incappare *L'altracittà*¹³ – storia complessa ma non complicata – destinata ai più grandicelli che racconta la giornata-tipo (abbastanza atipica) degli abitanti di un quartiere multietnico di Roma. Una storia che vuole proporre ai preadolescenti l'immagine di una città altra o piuttosto di altre vite, lontane dalle nostre.

Di già il titolo annuncia l'oggetto della storia: l'altra città, quella che non conosciamo (o che magari non vogliamo conoscere). «Sempre altrove e sempre là», dice la voce *off* del *booktrailer*.¹⁴ Non c'è bisogno di prendere un'auto o un aereo per trovarla: basta prendere un autobus, camminare oppure guardarci semplicemente attorno; *l'altra città* è quella che abbiamo tutti i giorni sotto gli occhi senza vederla, quella che vive ai margini. Ma che non ci si lasci ingannare: gli emarginati, i «disadattati» di questa storia non sono per forza (non esclusivamente) i senz'atetto o i tossici che vivono ai margini della vita civile, che passano le giornate per le strade della capitale e le notti nei cartoni o nelle *hall* delle stazioni ferroviarie. In questa storia – che Andrea Rivola illustra con un tocco raffinato che ricorda quello di Sergio Tofano –, i personaggi di cui l'autrice racconta la giornata sono *diversi*, al pari di quelli della sua collega austriaca; Mia Lecomte mette l'accento sull'alterità, «alla scoperta dell'umanità spesso invisibile», scrive. È una storia contro l'indifferenza in cui si alternano atteggiamenti e sentimenti contrastanti: la speranza segue alla disperazione e viceversa, ma soprattutto una storia in cui l'attenzione portata allo *straniero* non è né pedante né moralizzatrice. La stessa autrice ha di recente dichiarato:

Non credo nella letteratura, per adulti o bambini, dichiaratamente portatrice di un messaggio, al servizio di un contenuto più o meno edificante. E non credo neanche nella *fabula*, come elemento portante, e discriminante, di un libro di narrativa in generale. O meglio, penso che in un bel libro ci sia un po' di tutto questo, e anche dell'altro – lingua, tono, atmosfera, stile, sentimenti... – avvinti in un'unità inestricabile, dove il valore dell'insieme, sta proprio nella nostra incapacità di distinguerne gli ingredienti, tutti necessari, di capire che cos'è realmente che ci sta facendo ridere, piangere, riflettere.¹⁵

¹² Gianni Rodari, *La grammatica della fantasia*, cit., p. 103.

¹³ Mia Lecomte, *L'Altracittà*, Roma, Sinnos, 2010.

¹⁴ Il *booktrailer* è un videoclip creato per promuovere un libro.

¹⁵ Intervista di Mia Lecomte ICON MIUR, 11.05.2010 Cfr. <http://www.italicon.it/index.asp?codpage=p027>

E allora in questo libro di grande formato (34,5 cm x 24,5 cm) che non si legge come al solito da sinistra verso destra bensì dall'alto verso il basso dopo averlo ruotato di 90°, vi si racconta la storia di tredici persone, dei luoghi in cui abitano, lavorano e dormono, delle azioni quotidiane (quel che mangiano, chi incontrano), dei loro sogni e delle loro angosce. Sono bambini, giovani e vecchi, italiani e stranieri. È la storia di Viorel, il piccolo rumeno dai numerosi fratelli, il quale non vede quasi mai i suoi genitori perché lavorano tutto il giorno e anche tardi la sera oppure quella di Ling, la giovane cinese cui il lavoro senza sosta divora persino i sogni. È la storia del vecchio partigiano Salvatore che vorrebbe raccontare il suo passato al nipote Peppino, davanti alla minestra che una persona caritatevole gli ha portato. O ancora la storia di Pablo che non studia, gioca al biliardo e vive in una baracca dove tutto è precario e persino il suo impianto stereo è frutto probabile di refurtiva. Ivan e Pap sono anch'essi stranieri: il primo suona il violino e vive in un «buco», unico suo conforto è la telefonata alla famiglia lontana per avere notizie; il secondo lava i parabrezza delle auto e vende fazzoletti di carta ai semafori per guadagnare di che vivere. E poi ci sono le due italiane, Marisa e Tamara, una barbona e una tossicomane; Carlo Alberto, dai modi borghesi, è malato di AIDS e ha perso il suo compagno di vita affetto dallo stesso male, e così via. L'epilogo di questa storia corale, raccontata come un caleidoscopio, si riassume attorno a una tavola conviviale, in quella grande tovaglia a quadretti rossi e bianchi, che riunisce tutti i protagonisti, perché se è vero che l'unione non sempre fa la forza, nondimeno aiuta a sentirsi meno isolati e soprattutto meno soli.

I loro testi II: Girasole e giratutti e La principessa Sabbiadoro di Barbara Pumhösel

E d'altra parte, essere uniti di fronte ai (piccoli) problemi che s'incontrano nella vita quotidiana è anche la struttura portante del racconto *Girasoli e giratutti* de Barbara Pumhösel. La storia narra l'avventura di una classe di scolari che vuole salvare il pianeta dall'effetto serra. Fa parte di una serie¹⁶ di nove racconti che Barbara Pumhösel ha pubblicati insieme con la maestra e scrittrice Anna Sarfatti. Per scrivere quest'avventura a partire dal laboratorio, gli allievi hanno sfogliato libri, poi ascoltato la poesia *Portami il girasole* di Eugenio Montale e guardato anche dei quadri aventi come soggetto dei girasoli (Van Gogh, Schiele, Klimt e Rivera).

Osserva l'autrice:

Si tratta di storie corali in cui sono importanti l'ascolto, la condivisione e lo scambio, il mettere reciprocamente in gioco le esperienze e i bagagli culturali di (prime) infanzie vissute in luoghi diversi, storie che raccontano la quotidianità della scuola, guardando i fatti da un punto di vista bambino. Un tratto distintivo per tutti i volumi della serie è l'intertestualità, si parla di libri letti (con una minibibliografia alla fine, e una storia letta al cane di Brandobò per consolarlo dopo il vaccino). Cercare di comprendere qualcosa del mondo, vuol dire anche essere capaci di creare nessi: gli alunni collegano gli Incas in quanto figli del sole

¹⁶ La serie in questione è conosciuta con il titolo *La Calamitica IIIE*.

al verso di Montale citato dalla maestra "Portami il girasole", ai grandi pittori di girasoli, ai paesi di origine, molto caldi, di alcuni bambini tra loro, e infine all'energia solare, etc.¹⁷

Barbara Pumphösel si rifà ai suggerimenti di Gianni Rodari: aiutare i fanciulli a sviluppare la fantasia nel senso della creazione verbale (l'invenzione delle parole) e materiale (la costruzione degli oggetti), senza dimenticare una doppia finalità educativa: da un lato, infatti, la storia vuole infondere una coscienza ecologista (ispirandosi ai girasoli, gli scolari del racconto costruiranno dei pali della luce, delle lampade biologiche anti-inquinamento secondo un'intuizione del progettista ungherese Peter Horvat che le ha inventate), individuale e collettiva nei bambini. Dall'altro lato, quel che più si ha a cuore è l'amalgama di un gruppo di bambini dalle origini e dunque dalle culture diverse.¹⁸

*La Principessa Sabbiadoro*¹⁹ è in apparenza una favola abbastanza tradizionale con una principessa come eroina. In realtà, ci si accorge ben presto che lei, Sabbiadoro – così chiamata in ragione del suo smodato amore per la sabbia – è una principessa atipica. Orfana in tenera età, deve diventare adulta da un giorno all'altro, confrontata com'è a un grave problema d'ordine costituzionale: il suo piccolo regno è oggetto dell'ingordigia dei vicini. Avendo rifiutato di sposare i principi pretendenti (per interesse) alla sua mano, Sabbiadoro ha due possibilità: subire una guerra di aggressione oppure prepararne una lei per prima. Decide di metterne in atto una terza. Non volendo abdicare né affidare temporaneamente il potere ai suoi ministri, sogna di cambiare il mondo attraverso la pace. E qui Barbara Pumphösel introduce l'elemento amoroso, senza principi azzurri di sorta, nella persona di un mastro specchio veneziano che Sabbiadoro ha incontrato qualche tempo prima. La lingua italiana consente all'autrice un gioco di parole sul termine *vetro*²⁰ che diventa *Trove* (rovesciano le sillabe di vetro, si ottiene il nome del mastro vetraio) e che infine si trasforma in *altrove*.²¹

Tutto è rovesciato: invece di pensare alla guerra, Sabbiadoro pensa all'amore e poiché perché un amore esista esso ha bisogno di riflettersi negli occhi di qualcun altro, ecco che la principessa pensa «specchio». S'è detto, tutto è rovesciato. La principessa ordina allora la costruzione di mille scudi riflettenti. Perché mai?

¹⁷ Conversazione di Barbara Pumphösel con la sottoscritta.

¹⁸ Già dai nomi degli scolari, si ha modo di constatare la multiculturalità della classe: Chiara, Dritan, Edel, Emma, Heleno, Mattia, Rima, Jutta, Gregorio e così via.

¹⁹ *La principessa Sabbiadoro*, Firenze, Giunti junior, 2007. Illustrazioni di Silvana Di Marcello.

²⁰ L'autrice ambienta la favola nel XIV secolo, vale a dire all'epoca in cui si scopre a Venezia come fare gli specchi a partire dal cristallo (realizzato a partire dal silicio e dunque dalla sabbia). Da qui l'amore annunciato tra la principessa Sabbiadoro che gioca sempre con la sabbia e Trove il mastro vetraio veneziano. La trasformazione dell'oggetto in grado di modificare la favola è un'altra delle raccomandazioni rodariane (cfr. G. Rodari, *La Grammatica della fantasia*, cit., pp. 7-36 e p. 106).

²¹ L'*altrove* di Barbara Pumphösel così come quello di Mia Lecomte richiama immediatamente alla mente l'*Altrove* rodariano: «Si tratta di un particolare tipo di fiaba, che oggi conosciamo meglio, grazie anche a certi studi fatti sul *fait divers*, sulle *leggende metropolitane* e su certi film a fumetti. Per andare al di là dello specchio non c'è bisogno di creare, sempre, mondi del tutto nuovi. È sufficiente guardare quello in cui viviamo, per scoprire, anche in esso, motivi su cui elaborare tram»: Antonio Faeti, *Mi manca Rodari*, in *Le provocazioni della fantasia*, cit., pp. 135-136. I corsivi sono di Antonio Faeti.

Giusto in tempo. Erano stati appena scelti i mille cavalieri da armare con gli scudi di vetro che già il nemico oltrepassava i confini. [...] [*Ma non appena le immagini dei soldati nemici si riflettono sugli scudi a specchio...*] Nessuno si mosse, nessuno riuscì a sferrare un colpo. Le spade rimasero in alto, le braccia anche. Anche al più valoroso guerriero fa orrore puntare l'arma contro se stesso. [...] Nella loro mente si rincorrevano parole, frasi, domande: Sono io il nemico? O sono l'altro? È l'altro dentro di me che vuole uccidere. Ma sarò io a morire. Il mio avversario è uguale a me. È un essere umano e vuole vivere. Il mio avversario sono io...

È chiaro che non ci sarà spargimento di sangue, quel giorno né i giorni a venire. C'è un epilogo felice soprattutto in ragione del fatto che questa principessa non ha atteso principi azzurri che volassero in suo soccorso. Ha preso le sue decisioni da sola e ha instaurato la pace che manterrà. Ancor più importante, l'autrice ha introdotto la nozione dell'Altro e dell'Altro come qualcuno che ci assomiglia, con il quale ci si può identificare.

Conclusioni

Come si può vedere, Mia Lecomte e Barbara Pumphösel combinano la favola con la realtà contemporanea e viceversa, secondo una riflessione cara a Rodari, per il quale non è male che si versi un po' di realtà nello stampo della favola. Non disdegnano i giochi di parole né gli avvicinati alle situazioni correnti ma conservano la struttura classica della favola in cui animali, principesse e bambini restano i principali protagonisti. E se Rodari scriveva che il pensiero della mente nasce nel tumulto e non nella calma,²² il tumulto non comporta necessariamente la guerra: l'ostacolo da superare – il quale costituisce evidentemente la *conditio sine qua non* di ogni storia – sarà un problema sociale, addirittura una calamità ma non necessariamente i sentimenti negativi (la cattiveria, l'invidia, la meschinità) degli altri personaggi.²³ L'originalità di Mia Lecomte e di Barbara Pumphösel risiede nello sguardo che entrambe portano sul mondo (italiano) dei giorni nostri, ma soprattutto sui loro protagonisti: il che deriva, all'una come all'altra, da quella condizione iniziale di persone non perfettamente, non completamente, radicate nella realtà sociale che vivono. Ma è questa incompiutezza si rivela essere un imbarazzo creativo: interrogandosi sul proprio posto in questo mondo, il quesito si ripropone (ed è riproposto) nei loro racconti. Giacché, come dice un cavaliere della principessa Sabbiadoro, *se io sono l'altro, l'altro è me*. E convocando ancora Rodari: «a che cosa gli [al bambino] serve ancora la fiaba? A costruirsi strutture mentali, a porre rapporti come “io-gli altri”». ²⁴

Visto così, ogni nodo che sia materia di conflitto viene a sciogliersi, il lupo cattivo ha levato le tende e si è trasferito altrove; conclusione rassicurante alla quale giungono le due autrici nei quattro esempi qui presentati. E in questo – se dovessimo dire quale sia l'immaginario nazionale della tradizione italiana post-Rodari –, affermeremmo

²² *Ibid.*, p. 17.

²³ «È un peccato adoperare l'imperfetto delle fiabe [...] a scopo predicatorio e intimidatorio» in *Ibid.*, p. 116.

²⁴ *Ibid.*, p. 141.

ch'essa è nella cancellazione del concetto di paura nell'animo del bambino da un lato e di castigo dall'altro, puntando piuttosto sulla creatività ludica, ma anche sul *divertissement* fine a se stesso. Come dice lo studioso di letteratura per l'infanzia Pino Boero, «si può parlare di cose gravi anche giocando con le parole [...], toccare problematiche impegnate [poiché ci sono] libri capaci di parlare di temi importanti senza rinunciare al piacere del racconto [...], mettendo sempre al centro il bambino lettore e non come in passato l'educatore adulto».²⁵

Université de Caen Basse-Normandie

²⁵ Pino Boero, *I favolosi anni Settanta. Fantasia e impegno nella letteratura per l'infanzia*, in: *Transalpina 14*, Caen, PUC, p. 117.