

Giuliano Cenati

Il peggiore dei mali secondo Giovanni Mosca

«*Non è ver che sia la morte...*» *Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani* (1941) non è così fortunato come *Ricordi di scuola* (1940), tra i libri di Giovanni Mosca, eppure vanta una presenza nel catalogo Rizzoli di pressoché quattro decenni, sino alla pubblicazione nella BUR del 1980. La seconda edizione, del gennaio 1942, reca sulla sovraccoperta la dicitura «XX Migliaio»: un ordine di grandezza non indifferente per le tirature dell'epoca, e significativo dell'assenso che va incontrando la produzione di un autore attivo su più fronti, dalla stampa periodica all'editoria libraria, propenso a cimentarsi nella misura lunga della prosa allo stesso tempo che nel più breve, quotidiano esercizio della scrittura giornalistica e dell'illustrazione vignettistica. Il nome di Mosca costituisce già allora, come sarebbe avvenuto più largamente nel dopoguerra, una garanzia di successo editoriale, se può accamparsi in forma di autografo manoscritto, ridotto al cognome «Mosca», sul frontespizio dell'opera. Siccome di Mosca non ce n'è uno solo, è così chiarito chi ai tempi può fregiarsi del patronimico senza rischio di incomprensioni. L'immagine dell'autore, in forza della sua militanza umoristica alla guida del bisettimanale «Bertoldo», rappresenta un presupposto fondamentale di riconoscibilità e consenso alle iniziative intraprese non già nell'ambito del giornalismo ridevole ma, a questo punto, dell'intera letteratura d'intrattenimento.

L'aspettativa dei lettori sarà improntata al sorriso, alle stesse tonalità che «Bertoldo» coltiva sagacemente dal 1936, ma decisivo appare il passaggio alla dimensione libraria, per di più romanzesca. Nel 1935 Mosca aveva già pubblicato per Rizzoli *L'orfano piccolissimo*, «Libretto di cui l'Autore s'è pentito, ma troppo tardi: avrebbe dovuto pentirsene prima della pubblicazione». Ora però il pubblico dei suoi lettori si sarà rinfoltito, insieme con le aspettative suscitate, proprio grazie all'assiduità e la riuscita del lavoro giornalistico. Nel 1937 il nome di Mosca riecheggia sulla terza pagina del «Corriere della Sera», anche se una collaborazione continuativa si avvierà solo negli anni Cinquanta. Il giornalista-scrittore figura di lì a non molto, sempre per il marchio Rizzoli, nella veste inattesa di traduttore-divulgatore, niente meno che di Orazio Flacco: *Le satire Tradotte con coscienza e serietà da Mosca* (1939), *Le epistole e l'Arte poetica Tradotte e illustrate con doppia coscienza e serietà da Mosca* (1940). Il poeta latino viene così tolto dal piedistallo della venerazione umanistica e rinfrescato grazie alle cure e ai disegni di un umorista dal gran seguito, mentre costui progredisce in dignità intellettuale proprio occupandosi di uno dei classici per eccellenza, dimostrando anzi quali riserve di riso e buon senso attuali possa offrire un autore classico quando sia trattato con spregiudicata dimestichezza. Anche la distinzione acquisita mediante la familiarità con Orazio, per quanto coscienziosa e seria, gioverà

alla causa di Mosca quale romanziere, non più soltanto giornalista, dedito al buonumore del pubblico. La proiezione verso un ambito della cultura contemporanea percepito come più raffinato e duraturo rispetto alla quotidianità della parola giornalistica, tanto più se si tratta di giornalismo d'intrattenimento, trae conforto dall'aura nobilitante della filologia latina. L'eco della provocazione antiaccademica non sminuisce – tutt'altro – l'ambizione del prosatore.

Il canone letterario e il rovesciamento delle gerarchie di valore

Una simile duplicità di atteggiamento nei riguardi del patrimonio letterario colto Mosca sfodera proprio in «*Non è ver che sia la morte...*», sin dal titolo che richiama una celebre aria di Metastasio, dall'*Adriano in Siria* (1732), atto terzo, scena VI: «Non è ver che sia la morte / Il peggior di tutti i mali: / È un sollievo de' mortali, / Che son stanchi di soffrir». A essere coinvolta nell'operazione è ora la letteratura italiana più istituzionale, secondo ostenta in copertina il sottotitolo del volume: *Romanzo con accompagnamento di versi dei migliori poeti italiani*.¹ I busti di costoro appaiono sulla sovraccoperta a incorniciare le generalità del libro, disegnati e colorati da Mosca stesso, bisogna presumere. A scanso di fraintendimenti, l'effigie di ciascuno è sottesa dal chiarimento alfabetico del nome rispettivo. Ma più che il modello di antichi medaglioni umanistici, una simile *naïveté* grafica richiama la disinvoltura fisionomica e la mano libera del Mosca vignettista.

Per meglio valorizzare l'apporto dei maggiori poeti italiani, Mosca dichiara il proprio debito in una sorta di tavola gratulatoria, che è anche catalogo delle fonti, posta in apertura dopo l'elenco dei personaggi. Vi sono compresi, in ordine alfabetico, i nomi di sedici poeti vissuti tra il '200 e l'800, da Cavalcanti a Nievo. Desta qualche impressione che anche gli ottocentisti Nievo e Tommaseo, oggi apprezzati o studiati soprattutto in veste di romanziere, siano ascritti e ricordati da Mosca come autori di versi. Le epoche culturali maggiormente rappresentate in questo piccolo canone della poesia italiana classica sono quella quattro-cinquecentesca e quella sette-ottocentesca: Pulci, Boiardo, Lorenzo il Magnifico, Tasso da un lato, Monti, Foscolo, Berchet, Leopardi, Prati, Tommaseo, Nievo dall'altro.

Se resta escluso il padre Dante, sono esclusi anche alcuni dei poeti che hanno maggiormente suggestionato la coscienza nazionale in epoca recente: in particolare la trimurti tardottocentesca Carducci-Pascoli-d'Annunzio. D'altronde, Mosca non si esime dal tirare in ballo Petrarca e Leopardi, riferimenti non meno impegnativi sul piano estetico-letterario, ma testimoni di un linguaggio poetico senz'altro più accessibile per i lettori di istruzione medio-superiore, in confronto con il risentito civismo del 'ghibellin fuggiasco' e con l'audacia dei 'novissimi' ottocenteschi. Il narratore si avvale di una poesia dotata di evidenza memorabile e una certa scioltezza metrico-prosodica, situabile largamente al di qua delle sperimentazioni versoliberiste o liberate di fine XIX e inizio XX secolo. Fondamentale è richiamarsi alla memoria

¹ *Romanzo con accompagnamento* riporta il frontespizio, mentre dopo la prefazione dell'autore e le tavole dei personaggi e degli *auctores* compare un frontespizio di secondo grado in cui il sottotitolo è ulteriormente variato: *Romanzo con accompagnamento di poesie dei migliori poeti italiani*. Al di là dell'eterogeneità di lezioni, importa rilevare l'insistenza sul contributo desunto dalla cultura letteraria di indiscusso prestigio.

scolastica dei lettori, in prevalenza quegli stessi giovani di buona istruzione secondaria che costituiscono il nucleo organico del pubblico di «Bertoldo».

La distinzione e riconoscibilità degli inserti poetici devono risultare indiscutibili; non sono ammesse le commistioni tra la parola propria del romanziere e l'illustre parola poetica presa a prestito dai classici italiani. Forme di ambiguità elocutiva spinte in senso novecentista confonderebbero i contorni della più pura poesia tramandata dai secoli scorsi e della narrazione romanzesca di prima mano. Viceversa l'operazione congegnata da Mosca punta esattamente sull'innocente quanto inverecondo intarsio dell'una con l'altra: affinché il differenziale di scarto sia percepibile, è necessario che il testo citato e il testo citante siano ben distinti e identificabili. Non per nulla ogni citazione, trascritta in corpo minore e con palese stacco tipografico dal testo in prosa, è corredata di una nota a piè di pagina che conferma la paternità e il titolo del testo citato.

Nel corpo del medesimo romanzo, senza pretese di innovazione letteraria ricercata, finiscono così per essere radunate la poesia lirica, quella drammatica, quella narrativa di svariati secoli: sfumano le distanze tra autori studiati sui banchi di scuola come le personalità più spiccate delle rispettive epoche storico-culturali. Le modalità costanti della citazione, ridotta a una manciata di versi, obliterano le specificità compositive delle opere di provenienza, che siano poemi di innumerevoli canti o brevi liriche: a favore dell'escursione delimitata, dell'efficacia icastica, della reminiscenza condivisa tra autore e pubblico in spirito di elegia scolastica. Non ricercatezze erudite, non perle sepolte nel braco, ma brani che ciascun lettore può ritrovare fra i propri 'ricordi di scuola', o perlomeno collocare senza troppa fatica accanto a essi.

L'eco memoriale della poesia canonica assume una funzione il più delle volte illustrativa, se non francamente decorativa, nei riguardi delle vicende raccontate dal romanzo. Frangenti e psicologie non presentano spunti di originalità tanto eccentrica, lascia intendere l'inventiva spiritosa dell'umorista, da non poter essere civettuolmente commentati attraverso la citazione rinomata, il *topos* scolastico. Il fatto è che in tal maniera i tesori delle patrie lettere tornano a essere intonati, al di fuori di ogni supponenza educativa, in funzione di una giocosità umoristica che si prospetta, a tutta prima, come la più frivola e la più spensierata.

La metafora intersemiotica dell'accompagnamento musicale chiarisce subito il ruolo ancillare riservato a colossi della tradizione letteraria. La coscienza e la serietà dell'umorista nel maneggiare la materia nobile dei capolavori nazionali svaporano a mano a mano che le figurine del romanzo vanno delineando le loro aeree circonvoluzioni. La distanza ossequente della citazione in guanti bianchi si rovescia nella subordinazione degli *auctores* al proprio progetto ludico, nello svuotamento di ogni pregnanza poetica a vantaggio della sconcertante levità del racconto umoristico. La soluzione del *Romanzo con accompagnamento* contempla almeno due accostamenti arditi: il primo è quello tra un romanzo contemporaneo e una messe di versi della tradizione poetica italiana illustre; il secondo, e più specioso, è quello tra un romanziere d'intrattenimento, un umorista addirittura, e i più bei nomi del canone letterario nazionale. Le citazioni dei migliori poeti italiani sono sfoggiate dal disinvolto narratore ovvero da alcuni dei personaggi, anche di levatura culturale non

particolarmente distinta; in ogni caso, attirano nell'orbita della poesia la prosa moschesca. Ciò non si disdice alla narrazione di un umorista versato al sorriso in punta di labbra, le cui sbrigliatezze sconfinano spesso nella fantasia stralunata, a sua modo surrealmente poetica. Basti pensare a talune raffigurazioni impalpabili come quelle di Bassano: simpatico ladro dei primi brividi d'autunno e dei riflessi delle stelle.

La poesia in versi dei più alti ingegni d'Italia autorizzerebbe, in tal senso, l'ironica poesia da romanzo architettata da un giornalista diplomato all'istituto magistrale. La prosa di Mosca peraltro resta proprio prosa, rotonda e fluida, scevra di ogni tendenza all'erta sostenutezza stilistica nonché alla ritmicità insistita di modulazione quali ricorrono nella prosa d'arte coeva. Il contrasto tra versi citati e prosa romanzesca, piuttosto, appare mitigato dall'alta frequenza di citazioni che attingono all'area della poesia narrativa o melodrammatica: insomma sempre di personaggi e atti avventurosamente concatenati si tratta, tanto nei passi desunti dalla tradizione colta quanto nell'opera che li ospita.

L'atmosfera fantastica del romanzo cavalleresco appare meno lontana di quanto si potrebbe sospettare in merito a una storia come quella ordita da Mosca, fatta di passioni travolgenti desublimata dalla leggerezza della fumisteria o dalla prosaicità dell'equivoco. All'immaginario eroico-cavalleresco per giunta rinviano molti nomi dei personaggi della vicenda, quando non rinviano beninteso a un *côté* melodrammatico altrettanto risaputo: esibiti tutti quanti teatralmente nella tavola iniziale delle *dramatis personae*: Malagigi, Orlando Marsilio, Forisena, Buiaforte, Olivetta, Rinaldo, Florinetta, Alcesti, Isabella e così via, accanto a qualche altro nome che rinvia genericamente a uno sfondo di cultura trombonesca o alla ordinarietà anagrafica d'oggiogiorno.

Senonché nomi tanto reboanti sono abbinati nella medesima tavola a qualifiche anagrafico-sociali in stridente contrasto con la memoria letteraria evocata, e orientate invece verso la contemporaneità urbano-borghese: Malagigi «*consigliere delegato*», Buiaforte «*industriale*», Orlando Marsilio «*commerciante*», Rinaldo «*sarto*», Alcesti «*studioso*». L'attrito fra nome illustre del passato letterario e qualifica contemporanea riflette, nell'anagrafe dei personaggi, un attrito analogo riscontrabile sul piano più generale della composizione narrativa fra i gesti magniloquenti, le dichiarazioni solenni da un lato e, dall'altro, la comune modestia, quando non la strampalata assurdità delle vicende raccontate.

Dalla brevità umoristica allo sviluppo romanzesco

La sfida affrontata da Mosca con «*Non è ver che sia la morte...*» riguarda la consistenza della prosa umoristica nel passaggio dalla pagina del periodico al volume librario: anzi, niente meno che alla struttura romanzesca. La composizione propria della stampa periodica, discontinua, collettiva, volta alla brevità e varietà dei pezzi, si confà all'evolversi della narrativa umoristica degli anni Trenta: i cui estri e invenzioni, come e più che in altre epoche della letteratura comica, puntano precisamente alla misura breve e alla deflagrazione puntuale, ma al contempo molteplice ed eterogenea, del meccanismo ridevole. Come trasporre tutto ciò entro la forma romanzo, che pare inscindibile dai volumi ampi della narrazione, dalla fluidità conseguente dell'intreccio,

dalla robustezza della struttura?

La prima impressione che riceve il lettore nell'affrontare il *Romanzo con accompagnamento* di Mosca è che ogni capitolo ovvero ogni sequenza narrativa viva di vita propria e autonoma rispetto alle altre, pur partecipando di una medesima rarefatta atmosfera ironico-umoristica. Ogni unità funzionale del testo è passibile, in prima istanza, di lettura circoscritta e autoconsistente. Che si tratti del profilo sintetico di un personaggio, di una scena dialogata, di un incontro o una situazione articolati con qualche indugio o di uno schizzo funambolico, comunque spiccata è la natura episodica della singola unità funzionale. A ciò concorrono certo i procedimenti di caratterizzazione, i tratti rapidi e incisivi attraverso cui vengono costruiti e messi in scena i personaggi: figure lievi, monodimensionali, animate ciascuna da una propria inclinazione bizzarra o paradossale.

Lo specimene fantastico di ogni personaggio fa sì che il singolo riesca a occupare la scena romanzesca per il tempo di esibire la propria inclinazione di fondo, e lasci poi la ribalta alle bizzarrie e acrobazie di altri. L'inventiva umoristica di Mosca si accende nella pennellata puntiforme, lo sketch, l'aneddoto, l'*exemplum*, il raccontino nel racconto, che giustificano il protagonismo locale del singolo personaggio: trasvola quindi a illustrare altri caratteri e figurine, che si susseguono numerosi e imperterriti nella loro tenuità irriguardosa. A simili tratti della composizione umoristica – breve, puntuale, effimera, lampeggiante – ma anche al suo retrogusto di pensosità melancolica, pare alludere la citazione che precede l'apertura vera e propria del racconto, tratta dal *Canzoniere* di Ippolito Nievo: «La mia mente somiglia a un praticello / pieno di lucciolette all'ora bruna, / dove il chiaror in questo lato e in quello / tremulo guizza senza posa alcuna; / e il loco che una volta / scintillò, di più densa ombra s'infolta».²

Nondimeno, alcuni dei personaggi ritornano a distanza anche significativa, alcuni dei casi si riallacciano tra loro, a tracciare un disegno di eventi e relazioni che si estende alla misura dell'intero romanzo. Come capita sulla pagina del «Bertoldo», l'umorismo si manifesta nella singola figurina o circostanza sveltamente disegnata, a occupare la solita rubrica o la colonna a stampa che convive con analoghe e differenti molteplici invenzioni dei colleghi di redazione. L'efficacia microtestuale dell'episodio umoristico, tuttavia, si protrae lungo le direttrici più estese del romanzo assumendo tinte di giocosità ineluttabile e adombrandosi, a tratti, di lunare malinconia.

Un effetto decisivo di uniformazione è prodotto dalla voce narrante esterna, che getta la propria leggerezza ironica, svagata e compita insieme, sull'intera gamma di casi e singolarità passati in rassegna. Il tono di fondo del racconto è dato dalla posatezza complice e dal sotteso distacco con cui vengono esposte le massime stramberie accanto a trite banalità: come se si avesse a che fare, e così è in effetti, con il gioco più serio di questo mondo. Vi presiede una lingua italiana agile ma ligia alla buona norma grammaticale, che consente somma spigliatezza nello snocciolare fatti privati e

² Giovanni Mosca, «Non è ver che sia la morte...» *Romanzo con accompagnamento*, Milano-Roma, Rizzoli, 1942², p. 17 (si riferiscono alla medesima edizione tutte le citazioni di seguito riportate nel testo, con indicazione di pagina tra parentesi tonde). Cfr. Ippolito Nievo, *Le lucciole*, poesie scelte a cura di Dianella Selvatico Estense, con uno scritto di Riccardo Bacchelli, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1961, p. 15.

abnormità dei personaggi, quanto ossequio riguardoso verso un certo senso comune condiviso in maniera ostentata con il pubblico.

Il narratore si rivolge con fraterna cordialità al proprio stesso destinatario-lettore, per motivare i momenti di più incerta consequenzialità psicologica, i punti di svolta più speciosi; prende enfaticamente le distanze dalle ragioni di scandalo che possano sorgere dal frangente romanzesco; compatisce o riprova i propri personaggi nelle fasi di acme drammatica, indugiandovi con un di più di enfasi allocutiva: «Povera Ulivetta! La soglia che tu credevi della felicità, non era che quella della sventura e della morte!» (p. 193); «Rizieri, pastore diabolico, la tua sete di vendetta non s'è ancora spenta?» (p. 199). Oltre ad apostrofare i personaggi veri e propri, l'io narrante ricorre all'appello in seconda persona anche per costruire prosopopee di valore tipologico esemplare, che talora assolvono a una istanza esplicitamente metaletteraria e poetologica, di senso nient'affatto banale, se vi si può riconoscere un'esortazione antiromantica alla laicità dell'esperienza estetica:

Sai di che ride, pagliaccio, la gente? Non delle tue smorfie, che annoiano, ma del grande dolore che sei convinto d'aver dentro. Serietà, pagliaccio: smettila col dolore, e inventa nuovi lazzi e nuovi salti: la tua è una professione come un'altra, che comporta doveri e riguardi verso il pubblico. I tuoi dolori non sono più gravi di quelli degli altri: gl'ingegneri, i notai, gli architetti non soffrono meno di te: eppure si comportano dignitosamente, tengono per sé i propri affanni, non dicono: «Io sono notaio, sì, ma qui dentro c'è un cuore che geme e che piange, un'anima che soffre e si tormenta!». (p. 143)

Assieme alle diverse modulazioni del colloquio tra io narrante e tu agente/tu leggente, l'ampiezza della composizione romanzesca consente di esercitare e variare diverse tecniche umoristiche, così da attestare nel modo più articolato la tenuta di lunga lena dell'autore ormai padrone di saldi mezzi. Consente inoltre di tarare lo strumentario umoristico su una campionatura di sagome umane abbastanza variegata da rispecchiare un apparato non esiguo di relazioni intersoggettive: vale a dire che attraverso il funambolismo ora immaginoso ora buffo della propria stilizzata società romanzesca, Mosca prospetta questioni nient'affatto secondarie e ben concrete della società reale nella quale scrive. Per giunta, lo fa con una sottigliezza e un'incisività che la letteratura coeva più titolata in pochi casi è capace di raggiungere.

Ci troviamo di fronte al paradosso secondo il quale la letteratura d'intrattenimento, perché in sintonia più immediata con le correnti profonde della sensibilità collettiva, sa esprimere con disarmante immediatezza motivi ideologici di particolare rilevanza. L'approccio umoristico specialmente, in epoca improntata alla pomposità ufficiale e all'ipocrisia benpensante dei dettami fascisti, consente di squadernare sotto giustificazione e magari pretesto di risata quanto non sarebbe lecito neppure accennare in termini seri e istituzionali. Trova conferma la condizione eslege di quel giullare moderno che è il narratore d'intrattenimento umoristico, cui si consente di pronunciare la parola proibita in virtù della levità programmatica e statutaria del suo discorso. Poiché i suoi sono discorsi da nulla, può raccontare qualcosa che davvero preme: come d'altronde attestano le decine di migliaia di acquirenti del libro. E questo qualcosa riguarda da vicino soprattutto le tendenze intime del costume, le relazioni tra i sessi, la crisi dell'istituto familiare.

La sinossi della storia diciamo così principale non è troppo complessa: il becchino

Antonio accoglie presso di sé la fanciulla Maria, prossima ragazza madre; con lei e con il neonato Giovanni costituirebbe una famiglia assai poco convenzionale, se non fosse che al parto sopravvive il solo Giovanni; Antonio, ragazzo padre adottivo, si compiace della propria paternità, se non fosse che la fisionomia del figlio gli richiama sempre più quella del padre naturale, Pinabello Argenti, esule nel nuovo mondo; roso dal tarlo della gelosia retrospettiva, Antonio ottiene che Bassano rubi l'anima di Pinabello, frattanto sospinto in patria dalla vana volontà di riconciliarsi con Maria e con il figlio. Il conflitto indiretto tra il padre naturale e il padre putativo pare risolversi a favore di quest'ultimo, riconfermato nei propri affetti parentali dall'eliminazione del contendente; ma la perfidia di Antonio non può restare impunita...

Il fatto è che impunito non resta proprio nessuno: buoni, cattivi o altro che siano, tutti quanti vengono travolti dalla «moria», sorta di influenza aviaria che riduce l'intera popolazione a spirare tra i «coccodè». Come anticipa candidamente la tavola dei personaggi, a dispetto di ogni letizia umoristica e di ogni *suspense* romanzesca, «Muoiono tutti»: ma se la morte non è il peggiore di tutti i mali, non ci sarà troppo da preoccuparsene. Più che un'anticipazione smaccata della conclusione del racconto, questo è un ambiguo richiamo alla finitudine dell'esistenza, nonché alla norma della composizione tragica: nondimeno, enunciarlo in avvio di un romanzo umoristico non può che sortire esiti per l'appunto antitetici a ogni tragicità.

Mentre è palesata da subito la fine che tocca a ognuno, viceversa gli snodi della vicenda principale, tutt'altro che conseguenti, appaiono dilazionati e offuscati entro la sarabanda di casi e caratteri che si susseguono sulla scena romanzesca: salvo che il narratore, con intromissione ostentata, interviene a rimarcare i nessi tra i personaggi, a raccordare tra loro situazioni divaricate. Piuttosto che rinsaldare persuasivamente, la continuità degli avvenimenti ne consegue un apporto di artificiosità che esalta la vocazione umoristica del romanzo.

A ben vedere, tuttavia, tra gli episodi e le figurine del romanzo sono innumerevoli quelli che illustrano ricadute problematiche della relazione di coppia entro una più comprensiva sfera interpersonale: in ambito coniugale o al di fuori del matrimonio, a diverse altezze della scala sociale, sullo sfondo di differenti situazioni socio-economiche, in tono di farsa borghese o di catastrofe fiabesca. Ancor più notevole il ricorrere di situazioni critiche nei rapporti tra genitori e figli per conseguenza di qualche imprevisto amoroso, che può riguardare sia gli uni sia gli altri.

È il nesso controverso tra istintualità erotica e responsabilità parentale a trovare una rappresentazione nient'affatto scontata nelle pagine di Mosca: non solo estranea all'idea ufficiale della famiglia promossa dal fascismo, ma alquanto lontana dalla nozione di famiglia vigente presso la mentalità comune del tempo. Se non si ricava un'impressione di polemica aperta ingaggiata da Mosca su un tema così delicato, è soltanto perché le risorse del suo umorismo spingono la narrazione a un tale livello di ariosità, oltre ogni logica o referenzialità stringente, da sfiorare il bamboleggiamento. Ad ogni modo, allineare i casi maggiori in cui si articola la fenomenologia del costume erotico-sentimentale può essere un esercizio utile per rintracciare un principio di omogeneità entro un tessuto romanzesco che si prospetta a tutta prima come discontinuo, frammentario e centrifugo.

Al cominciar della storia, la giovane Maria, abbandonata in dolce attesa dal padre del suo futuro figlio, non trova migliore rifugio che presso il cimitero del becchino Antonio, propalatore di un ideale di morte felice. Come Antonio diventerà padre adottivo del figlio di Maria, così il sarto Rinaldo, animato da virtuosi propositi, riconosce il figlio di Isabella, certamente non suo, e poi i figli di numerose altre donne, fino a procurarsi una figliolanza legale così numerosa da rovinarsi la salute per mantenerla e ridursi da ultimo, con ribaltamento poco men che sadiano, a vendere qualcuno dei figli adottivi al miglior offerente. Il candido adolescente Ricciardetto è educato nell'ignoranza dei sensi dalla madre Fiorella, gattofila e gattomane: anche se egli impara a miagolare e si atteggia a gatto fatto e finito per compiacerla, lo assilla il pensiero di Loredana, la «donna perduta» dalle cui lusinghe incredibilmente baciapilesche sarà infine sedotto. Un altro esempio di virtù mal compensata: la pastorella Ulivetta, dal candore non meno raggiante, respinge il pastore Rizieri per poi sposare il conte Balsamino, ma soggiace alla vendetta di quello, che durante le nozze esibisce un neonato, acquistato all'uopo, come parto degenerare dell'ignara sposa:

RIZIERI. M'ingannavo. Mascherata di purezza, maturavi il proposito di dare alla luce Gallerano.

ULIVETTA. Oh, Rizieri, e come avrei potuto senza contactus?

RIZIERI. Una sera, se ricordi, ti sfiorai una mano.

ULIVETTA. E basta?

RIZIERI. Basta. È sempre contactus.

[...]

ULIVETTA. Ma se fossi sua madre... Oh Rizieri, come può una madre non ricordarsi del momento in cui divenne tale?

RIZIERI. Tu sei stata sempre distratta, Ulivetta. (p. 201)

Qualora tutto ciò non bastasse, Mosca accoglie nel proprio romanzo anche l'illustrazione dell'appuntamento tipo concesso da Loredana «donna perduta» alla sua affezionata clientela, nell'intimo dannunziano della propria alcova, con tanto di ammalianti indugi metanarrativi. Né manca lo spunto novellistico boccaccesco dello scambio di persona, tra la stessa Loredana e Adele, la specchiata moglie dell'industriale Buiaforte: i dipendenti di costui si compiacciono di porgere visita alla casa rossa di Loderana, ostentando di cornificare l'odioso padrone, ma presto perdono, come tutti, il bandolo della matassa, senza più riuscire a distinguere l'onesta signora dalla cortigiana. L'appannamento del criterio di giudizio retto e ragionevole ridimensiona l'aura satirica di questo come di numerosi altri passi della narrazione, per avvalorarne la vocazione all'ironia ilarmente spregiudicata.

La moltiplicazione episodica dei casi, con l'allentare la concatenazione della trama principale, favorisce effetti di agnizione più che mai surrettizia quando, al di là di ogni attesa, le fila della vicenda si stringono intorno a circostanze e personaggi già illustrati e frattanto sommersi dall'espandersi della fantasmagoria umoristica. Lo scorrere da un caso all'altro nello svolgimento della narrazione appare ora più inconsequente ora meno; i legami intrattenuti da ogni nuova unità strutturale con quella che la precede, e più in generale con l'insieme del testo anteriore, poggiano su ragioni di esemplificazione, specificazione, analogia, piuttosto che di stringente evoluzione causale o drammatica.

Ciascuno dei venti capitoli del romanzo, pur riproducendo al proprio interno quel principio di discontinuità episodica che sovrintende all'intera opera, è dotato di una qualche forma di coesione che a esso proviene dalla priorità concessa a un personaggio o un tema. Anche se non mancano, sotto il profilo dell'organicità strutturale, capitoli decisamente accidentati, nondimeno gli scarti più profondi intervengono in corrispondenza della cesura tra un capitolo e l'altro. L'inclinazione divagatoria che si può desumere dalle circonvoluzioni narrative interne al singolo capitolo, risulta accentuata dalle relazioni che i capitoli istituiscono tra loro entro il medio raggio di sviluppo romanzesco: suscitando l'impressione che ciascuno di essi proceda per conto proprio, benché le coordinate spaziotemporali e la ricomparsa di alcuni attori rimandino a un medesimo orizzonte storico-sociale, di impronta latamente contemporanea.

L'intento di delineare una panoramica esaustiva della singolare comunità in cui sono ambientate le vicende legittima la scioltezza divagante del narratore nell'accumulare fatti e personaggi che durano lo spazio di una pagina. Fattori di indubbia pertinenza urbano-borghese possono coesistere con riferimenti all'antico regime aristocratico, specialmente relativi all'onomastica e alla titolazione dei personaggi, con atmosfere bucoliche, squarci di paesaggio agreste o di familiarità paesana. Il livello complessivo di stilizzazione o generica astrattezza degli scenari consente che simili trapassi si svolgano con agilità.

All'attualità del mondo raccontato indirizzano comunque, oltre che l'urgenza delle questioni più riposte del costume, la connotazione cittadina e industriale, gli apparati scientifico-tecnologici e le istituzioni di cultura: non ultima la parodia della lirica ermetica dispiegata attraverso il sedicente poeta Faburro, con corredo di pompose disquisizioni tra gli accademici. L'evocazione dell'ermetismo, bersaglio di beffa impietosa, richiama a una contemporaneità davvero corrente ciò che altrimenti sarebbe riconducibile a una generica modernità otto-novecentesca.

La priorità della casistica amorosa, mentre consente di esplorare le forme dell'istintualità sessuale e le sue complicazioni o diversioni etico-sociali, incontra uno sbocco complementare nel motivo mortuario-cimiteriale: che da principio si afferma grazie al protagonismo del becchino Antonio, trova quindi svolgimento carnevalesco nella propaganda della buona morte e perviene a esiti apocalittici con la «moria» conclusiva, dove è appagata davvero ogni brama più o meno congeniale di estinguersi, dove la gratuità dell'intreccio viene sopita nella gratuità dell'ecatombe.

Eros e Thanatos si fronteggiano, senza darlo a vedere, lungo l'intero svolgimento del romanzo: e quanto più le manifestazioni di Eros appaiono stravolte, pressoché conculcate dall'ipocrisia pedagogica, da vietati paradigmi di genere sessuale, dalle disparità di classe, dai condizionamenti del disagio socioeconomico, tanto più l'incombenza di Thanatos trascolora dalla festività ludica, cui intende ricondurla il becchino Antonio, verso l'ineluttabilità della *tabula rasa*, come si dà definitivamente con l'infuriare dell'epidemia. La reversibilità di Eros e Thanatos acquista maggiore evidenza grazie alle pur sconclusionate ricerche scientifiche condotte intorno al morbo aviario, siccome del morbo si può così ricavare l'origine venerea, connotata addirittura in senso zoofilo. In una città dove la ricca e sadica signora Isabella perverte l'amore

per i gatti e l'amor materno al punto da aspettarsi che il figlio Ricciardetto si atteggi ad autentico felino domestico, potrà accadere questo e altro:

Teoricamente, non si può ammettere che la tracheite passi dal pollame agli uomini.

Secondo l'Aronnax, ciò potrebbe verificarsi solo per contatto orale: in parole povere, esclusivamente nel caso di bacio tra uomo e pollame.

«E io mi rifiuto», dice testualmente l'Aronnax, «di supporre che un uomo possa baciare il pollame».

[...]

Chi aveva baciato il pollame?

Questo rimase e rimarrà sempre un mistero. Dei personaggi della nostra storia nessuno è sospettabile.

Qualcuno dei loro concittadini, forse; ma nessuno sopravvisse alla moria, per cui ogni indagine, non che vana, sarebbe odiosa. (pp. 274-275)

Nonostante il rilievo conferito alla tematizzazione dell'esperienza estrema del trapasso, sulla scorta del motivo mortuario-cimiteriale, colpisce la sostanziale assenza di prospettive metafisico-religiose, insieme con l'assenza di figure riconducibili a una qualche funzione sacerdotale. D'accordo, scherza con i fanti ma lascia stare i santi: qui però il riguardo prestato al clero si spinge al punto di rimuovere ogni ombra di veste talare da un discorso romanzesco che sceneggia ripetutamente l'evento del decesso e si propone come lieta *meditatio mortis*. L'ipotesi di un contatto con l'aldilà suscita nell'opera, per quanto essa sia imbastita di luoghi comuni, rappresentazioni di carattere fortemente convenzionale.

Cosicché vengono magari menzionati dio e gli angeli, si accenna al destino di beatitudine o dannazione di qualche personaggio, senza che ciò consenta di volgere uno sguardo meno che stereotipo sulle possibilità di un'esperienza ultraterrena, mentre sollecita anzi tra i personaggi qualche diatriba filosofico-esistenziale in cui la scepsi circa l'esistenza dell'anima o della divinità viene superata solo per forza di acquiescenza farisaica. Sotto questa luce, il pentimento di Bassano e la sua volontà di restituire l'anima trafugata di Pinabello Argenti alle supreme potestà celesti mettono capo a una esplorazione assai fumettistica degli spazi superni: quando il ladro vi accede, attraverso una lunga scala perpendicolare alla superficie terrestre, essi appaiono a dir vero alquanto desolati.

Sullo sfondo di tanto vitalismo dispiegato nella prima metà del Novecento sia sul piano dell'immaginario poetico sia sul piano dell'ideologia politica, la narrazione umoristica di Mosca intessuta intorno al motivo mortuario-cimiteriale, proprio perché rovescio di una fenomenologia amorosa patologica o sgangherata, sottende effetti non indifferenti di provocazione. All'avvio della seconda guerra mondiale e dei conseguenti disastri, all'indomani delle guerre che segnano la seconda metà degli anni Trenta, l'inno alla morte intonato dal romanzo, sia pur carnevalescamente, assume acri sfumature di beffa: il *cupio dissolvi* perseguito con baggianeria idealistica o con qualche riserva di perplessità dai personaggi di Mosca consuona drammaticamente con la serrata marcia verso il disastro che i totalitarismi fascisti intraprendono sotto le insegne della supremazia vitale e della santa vigoria della nazione. Di fronte al precipitare delle vicende europee, la gioconda eco dei versi di Metastasio che intitolano il testo, «...è un sollievo de' mortali / che son stanchi di soffrir», è prossima ad acquistare un'insospettabile pregnanza di verità.

Le tecniche del discorso umoristico

Per dare sostanza di sorriso alla propria composizione romanzesca, Mosca intraprende un *tour de force* nel quale introduce, sperimenta e ripropone un'ampia gamma di tecniche del discorso umoristico. Gli effetti di varietà e dinamismo che sulle pagine dei periodici vengono procurati dal numero degli autori concorrenti e dalla brevità molteplice dei contributi, nel corpo di un romanzo vanno perseguiti dall'autore singolo attraverso un surplus di versatilità e virtuosismo. «*Non è ver che sia la morte...*» si impernia a tale scopo sulla disamina, l'accumulo, l'eviscerazione del luogo comune. A ogni livello della composizione, il ricorso alle convenzioni stilistico-compositive più consuete, specialmente se ricavate da generi letterari e discorsivi di antica tradizione, produce anzitutto un effetto di riconoscibilità e con ciò facilita all'io leggente l'inquadramento dei materiali adibiti alla costruzione del testo, sullo sfondo di un repertorio familiare e spesso scontato. L'intento di Mosca sarà di giungere a un tal grado di sovraccarico e saturazione del luogo comune, del riflesso convenzionale, da determinare l'implosione dell'uso linguistico tradito. L'abuso e l'eccesso finiscono per trasvalutare, per risemantizzare il luogo comune, e la vieta meccanica della loquela ne consegue potenzialità di espressione affatto inedite e inattese.

Sono evitati in genere i motteggi di più immediata spendibilità che muovono dalla manipolazione morfologica del significante, dall'equivoco terminologico, dal cortocircuito semantico dovuto all'assunzione in senso letterale o comunque improprio dell'espressione idiomatica: insomma la freddura, il gioco di parole, la sovversione linguistica a partire dalla mancata condivisione dei presupposti dialogico-comunicativi tra emittente e destinatario. Si tratta di procedimenti che pure hanno largo corso nelle rubriche dei periodici sollazzevoli frequentati dall'autore.

Piuttosto, Mosca mette in atto una proiezione narrativa dei tropi, un'amplificazione affabulatoria delle figure di pensiero, tale da sostenere la programmatica ampiezza di sviluppo del racconto. La portata di norma circoscritta della singola invenzione retorica è così convertita alla misura estesa della sceneggiatura romanzesca. Il tessuto stilistico resta perlopiù orientato a una sveltezza elocutiva che, pur non disdegnando talvolta moduli sintattici di studiata impostazione, suscita complessivamente un'impressione di misurata affabilità. Per converso, sul piano dello svolgimento testuale, ne acquista impulso l'immaginarietà della rappresentazione.

Così, per esempio, la metafora del 'rubare l'anima' trascolora gradualmente nel motivo omicida imperniato sul personaggio del ladro Bassano: che aiuta il becchino Antonio, nel suo accesso di gelosia parentale, a eliminare il contendente Pinabello Argenti, per poi evolvere in una crisi di coscienza che avrà effetti non secondari sulla chiusura della trama. Lo stesso valga, ancora, per la metafora 'rubare l'azzurro del cielo', che si sviluppa nel finale prometeico della scalata al paradiso intrapresa dallo stesso Bassano, laddove questi mette mano al coltello per riportare a terra, alla lettera, un pezzo della sostanza celeste. Assistiamo non più a una concretizzazione narrativa della metafora, bensì dell'iperbole, quando il sarto Rinaldo si abbandona a un suo delirio filantropico adottando legalmente come propri, in numero spropositato, i figli altrui non riconosciuti dai rispettivi padri.

Ancora nel campo dell'iperbole narrativizzata ricade la vicenda del poeta ermetico Faburro, che esprime alla perfezione l'orientamento letterario professato poiché non è in grado di comprendere i versi composti da lui medesimo. La propria poesia gli appare a tal punto oscura da dover ricorrere a un consesso di autorevoli studiosi per scioglierne il significato: di qui il protrarsi della digressione attraverso il dibattito interpretativo, le ipotesi e controipotesi esegetiche, lo spreco di albagia accademica intorno a versi di un'insulsaggine madornale.

La contestazione dei registri colti, delle varietà di linguaggio rispondenti al privilegio sociale, alla soperchieria demagogica, alla sicumera pseudoscientifica, ispira pagine notevoli di *pastiche* satirico, di rifacimento caricaturato di alcuni generi discorsivi ufficiali o di cerimoniali comunicativi sclerotizzati: dall'orazione commemorativa alla conferenza specialistica, dall'audizione che l'autorità concede al comune mortale sino al dibattito interno alla comunità dei dotti. Se non è il commento ironico o demistificante del narratore a palesare le risibili contraddizioni insite in tali protocolli di scambio verbale, le paleserà qualche vaneggiante automatismo linguistico che si affaccia regolarmente entro la cornice dell'enunciazione seria. Valga tra gli altri il tormentone disforico e antifunzionale del suffisso latineggiante *-us*, che lo studioso Alcesti si prodiga di apporre ad ogni nome nel corso della discussione tra illustri letterati circa la poesia ermetica di Faburro.

Come in seguito avviene a proposito dell'aspro confronto tra scienziati intorno all'origine e la denominazione del bacillo che genera la «moria», le manifestazioni dell'alta cultura tratteggiate da Mosca mostrano un'invincibile propensione alla deriva nominalistica, vale a dire una esecrabile estraneità al buon senso. La funzione esornativa e vacuamente retorica del sapere, correlata a una posizione sociale di indiscussa superiorità, è incarnata a perfezione da Malagigi, che assomma sulle proprie spalle titoli e cariche amministrative innumerevoli: tra le sue doti non può mancare la prestanta culturale, tanto che viene messo dal padre a capo di una Commissione per gli studi babilonesi: «e ordinò la pubblicazione di grossi volumi sui dialetti minori della lingua babilonese. / Un successo, perché nessuno li comprò, nessuno li lesse, nessuno s'accorse che erano fatti di pagine bianche su taluna delle quali, tanto per rompere la monotonia, era scritto: "Pitità, trambellotto, giustaquà" e altre parole sconclusionate» (p. 158).

Sofistiche e sofismi ragionativi impregnano numerose pagine del romanzo, conferendovi la forma privilegiata del dialogo a due, lungo il quale la voce dell'io narrante esterno si fa da parte per lasciare che il sorriso proceda dallo stesso andamento del colloquio: il più delle volte semplicistico, incoerente, fertile di ostinati fraintendimenti, di gioiosi compromessi, incline al paralogismo pseudofilosofico. Il modulo del dialogo si qualifica anche tipograficamente secondo le convenzioni della scrittura drammatica allorché lo scambio verbale diretto interviene al vertice della sequenza narrativa, ora simulando l'effetto della scena madre ora introducendo prosopopee di valenza allegorica.

Anche qui l'io narrante, magari dopo aver dispensato commenti, interrogativi, esclamativi con cui non si può non essere d'accordo, si ritira in disparte spingendo in primo piano i parlanti – per esempio Ricciardetto e Altro Ricciardetto, Maria e

Pinabello, Uomo e Cuore, Ulivetta e Rizieri, Simone e Anima – contrassegnati ciascuno dal proprio nome in maiuscolo, che viene reiteratamente anteposto alle battute alterne del dialogo. La consequenzialità e insieme lo stacco netto tra segmento resocontistico e segmento dialogico-drammatico di per sé genera effetti di amplificazione teatrale, che vengono corroborati mediante l'echeggiare visivo dei nomi dei personaggi. Un siffatto dispositivo di enfasi non potrà che evidenziare in maniera plateale l'ovvietà dei luoghi comuni che si rincorrono anche nei dialoghi, l'efficacia comica dei fraintendimenti o delle troppo facili intese.

La procedura dell'intarsio testuale mediante citazione documentaria e contraffazione ridicolizzante consente ancor meglio di sbugiardare la frase fatta, l'idea ricevuta, il cliché che si è insinuato in ogni anfratto del consorzio civile e finisce per adulterare ogni intento di autenticità. Basta verificare come Malagigi si compiace al pensiero della propria morte, che rimedita anzitutto come evento di magnificazione e propaganda della propria immagine pubblica. L'accumulo di cariche e poteri economico-amministrativi si converte nell'accumulo e variazione protratta degli epitaffi pubblicati *in memoriam* sulle colonne di giornale. L'accostamento dei messaggi di lutto, assunti candidamente secondo spirito di verità, non può che produrre effetti di iperbolismo paradossale: l'afflizione delle maestranze, conseguenza ben concreta e tangibile del loro tenore di vita, viene ricondotta a cause del tutto fasulle per coerenza oltranzistica con l'egocentrismo megalomane di Malagigi:

La Società degli Zuccheri Alleati partecipa col cuore straziato (ammesso che le Società abbiano un cuore) la repentina scomparsa del proprio consigliere Malagigi. La Società delle Miniere Pie annuncia l'immaturo trapasso del proprio consigliere Malagigi, e descrive la desolazione delle maestranze. Il Consorzio Madri e Cereali dà notizia del decesso del proprio consigliere Malagigi, e abilmente fa intendere al lettore come la desolazione delle sue maestranze sia infinitamente più cupa di quella delle maestranze della Società Miniere Pie.

Seguono, in varie colonne di giornale, gli annunci di tutte le altre Società di cui il defunto era consigliere: quale ne annuncia la fine, quale la dipartita, quale la scomparsa, e così via fino all'esaurimento delle parole significative morte: cosicché mentre un uomo normale muore semplicemente, un consigliere delegato muore, decede, scompare, si diparte, trapassa, finisce, manca, tende la sua bell'anima, esala lo spirito, si addormenta nel bacio del Signore, vola in Cielo, e in ogni caso lascia le maestranze desolate.

Dato che i consiglieri delegati sono numerosissimi e per lo più vecchi, e quindi inclini alla morte, è facile immaginare quanto sia doloroso far parte delle maestranze. È raro, difatti, veder operai grassi, sorridenti, molto coloriti in volto. Se ne vedi uno, puoi dire con sicurezza: «o è un nuovo assunto, o un insensibile». La maggior parte sono pallidi, magri, scavati nel volto dal dolore per la morte dei consiglieri delegati. (pp. 175-176)

Una lunga sequenza costruita attraverso la successione e il rifacimento di innumerevoli generi discorsivi è quella dedicata al «Programma del seppellimento della Signorina Ulivetta Candrei», che si apre con tanto di «programma-invito» dove vengono elencati in breve tutti i contributi performativi che seguiranno dappresso, attraverso il resoconto di testimoni o la riproduzione testuale diretta: coreografie, musiche, un monologo e una farsa teatrale, un'orazione, l'improvvisazione poetica delle epigrafi tra cui gli intervenuti sceglieranno la più consona alla defunta (cfr. p. 210).

Sia nel caso della pregustata morte di Malagigi sia nel caso delle esequie di Ulivetta, i generi di discorso attivati e insieme fatti oggetto di riso digradano dai registri più elevati e dalle forme della cultura istituzionale verso forme di comunicazione sociale

meno distinte, non escluse le pratiche dell'intrattenimento spettacolare. Mettendo alla berlina i vizi dell'accademia e i circuiti del sapere più elevato, tanto umanistico che scientifico, Mosca rischiava di incorrere in un anti-intellettualismo solidale con i presupposti della vulgata ideologica fascista. Tuttavia nel suo romanzo trova ampio spazio anche la derisione di tutt'altri settori linguistico-espressivi dell'esistenza associata.

Quando si tratta di illustrare la situazione morale della cittadinanza, l'io narrante non si perita di ricorrere a vere e proprie graduatorie di valori, sulla base delle indicazioni rilasciate in proposito da diverse cerchie sociali: poveri, ricchi, vecchi, giovani, onesti, disonesti (cfr. p. 221). La scrittura assume allora la conformazione di ordinate tabelle segnapunti, le cui risultanze verranno compendiate in una classifica finale. L'impronta del testo di consultazione funzionale allo spettacolo sportivo, la magnificazione dell'agonismo propria delle stesse cronache giornalistiche vengono adibite a inquadrare fenomeni di pertinenza etico-sociale diffusa, la cui problematicità si sottrae per definizione alla capienza di simili schemi tabellari. A venir presa di mira, insomma, è sempre la cristallizzazione del luogo comune, salvo che ogni livello linguistico-sociale, ogni sottocodice o registro, presenta un proprio specifico patrimonio di luoghi comuni, che non sfugge alle attenzioni della fantasia umoristica di Mosca.

Dopo aver perlustrato vari gruppi sociali, tipi, specialità professionali, a diverse altezze di estrazione, l'io narrante non manca di rilevare il pensiero comune del cittadino comune, distillandone guarda caso il più ordinato catalogo di luoghi comuni offerto dal libro. Di nuovo, è il meccanismo dell'accumulo che consente di misurare la consistenza nulla e nullificante dello stereotipo, sino a esaurirne ogni pretesa di significato persuasivo e originale:

Di queste frasi principali possiamo presentare un elenco che, se non le comprende tutte, non omette le più frequenti:

- A) Io sono fatto così: se dico una cosa, è quella.
- B) Certe cose mi fanno salire il sangue alla testa.
- C) Io l'ho consigliato: faccia ora egli quello che vuole.
- D) Non è per le cinque lire, ma per il principio.
- [...]
- V) Se aspetta che m'abbassi io, sta fresco!
- Z) Noi non abbiamo materie prime. (p. 229-230)

Non solo il chiarissimo professor Perozzi, il pluriconsigliere delegato Malagigi, il professor Delphus prestano il fianco alla contraffazione umoristico-satirica dei loro discorsi ampollosi, ma gli stessi Ulivetta la pastorella virtuosa, Ricciardetto il giovane ignaro, Loredana la donna perduta che va fantasticando una propria immacolata biografia, cadono vittime dello stereotipo e della conseguente presa in giro, per quanto situati in una modesta posizione entro la comunità, a un livello decisamente meno smaliziato di impiego del linguaggio. Persino quel sagace popolano che è Antonio il becchino, nonostante il suo operare a favore di una carnevalizzazione della morte e del cimitero, finisce per lasciarsi imbrigliare dai luoghi comuni relativi ai ruoli affettivi e parentali, sino all'ossessione; e d'altronde il suo progetto di rovesciamento festoso dell'infelicità mortuaria poggia sull'alleanza con Malagigi, il che vi getta ombre ancor

più cupe, alimentando il sospetto che crepare allegramente, come incitano le réclame cimiteriali confezionate a bella posta, non debba essere dopotutto un grande affare.

Andrea Gialloreto

«I fermenti amari del tempo rovesciato»
Renzo Rosso e la narrazione storica

I popoli felici non hanno storia. La storia è la
scienza dell'infelicità degli uomini.¹

Il lavoro di Renzo Rosso, venuto a mancare nell'ottobre del 2009 senza che la notizia squarciasse il velo di silenzio e discrezione che circondava la sua figura, ha accompagnato con rigore e dedizione gli sviluppi della narrativa italiana dalla crisi del neorealismo sino agli assetti attuali ancora in via di precisazione. Deposito di energie espressive di volta in volta declinate secondo misure inedite e sorprendenti, nella fedeltà a un tracciato di esemplare coerenza artistica e ideologica, la produzione romanzesca e drammaturgica di Rosso ha trovato adeguata collocazione entro i registri della storia letteraria nazionale mietendo unanimi consensi da parte dei critici più severi. Tale riscontro ha però tardato a tradursi nelle facili lusinghe del successo commerciale, mai perseguito del resto da un intellettuale così raffinato e intransigente;² i pochi titoli centellinati nell'arco di mezzo secolo valgono a testimoniare in favore di una vocazione al narrare mai disgiunta dalla necessità di una ricerca ben meditata, scaturita dall'esigenza di esplorare gli anfratti oscuri della coscienza individuale e di fare al contempo chiarezza sui problemi che investono il destino e le responsabilità collettive. Questo estremo scrupolo nel licenziare i frutti del proprio lavoro governa gli equilibri interni di un corpus romanzesco che, pur segnato dall'irrequietezza endemica delle sperimentazioni contemporanee – intraprese per sovrappiù in una congiuntura di poetiche in conflitto – e a dispetto dei condizionamenti dettati dall'iscrizione generazionale dell'autore, conserva un respiro classico.

La vena artistica del narratore triestino s'inserisce nell'alveo della migliore tradizione europea. Ripercorrendone i percorsi e spaziando con originalità tra generi e modelli canonici – dalla letteratura d'idee alla novella, dal *Bildungsroman* al romanzo dell'artista – Rosso è pervenuto ad esiti di rilievo assoluto conferendo ai propri scritti una dignità e un pregio nella fattura tali da attestarsi a livelli inconsueti, per qualità stilistica e spessore delle tematiche affrontate, nel pur ricchissimo ventaglio di proposte squadernate dal rigoglio editoriale degli anni Sessanta e Settanta.

¹ RAYMOND QUENEAU, *Una storia modello*, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

² Walter Pedullà ha fissato con accenti di veridica nettezza un ritratto di questo scrittore restio ai compromessi, la cui figura si staglia solitaria: «“Egalitario” ideologicamente, ha un totalitario orgoglio razionale che disprezza il dialogo con la più concreta realtà linguistica d'oggi» (W. PEDULLÀ, *Sopra il museo della scienza*, in ID., *La letteratura del benessere*, Napoli, Libreria scientifica editrice, 1968, p. 343).

L'intera opera dello scrittore triestino³ è segnata dall'incrociarsi di prospettive d'inchiesta legate all'analisi delle dinamiche storiche e ad una rilettura del mito psicoanaliticamente orientata e attuata in chiave laica. L'accuratezza e l'alta dignità formale che contraddistinguono ogni prodotto dell'officina di Rosso, congiuntamente alla concezione radicalmente materialista della storia che emerge dalle sue scritture, hanno tenuto lontani i lettori superficiali o ideologicamente prevenuti. Apprezzato da un'eletta cerchia di scrittori e critici (tra i quali Calvino, che ha firmato il risvolto de *Gli uomini chiari*, Gadda, Bassani, Bertolucci, Mario Lunetta, Walter Pedullà, Cesare Milanese, Bruno Maier, Claudio Magris, Elvio Guagnini) e presente nelle principali storie letterarie come estremo rappresentante della scuola triestina, dopo *Il segno del Toro* e *Le donne divine*, i due raffinati romanzi degli anni ottanta, Rosso è sparito dalla scena (con qualche episodica riaccensione di interesse all'altezza del ponderoso romanzo storico *Il trono della bestia*) e i suoi ultimi lavori sono passati quasi sotto silenzio, pur trattandosi di opere di pregio come *La casa disabitata* o di coraggiose esplorazioni di territori di solito assegnati alla letteratura di genere (è il caso de *Il gabbiano nero*, lucida distopia dal marcato accento filosofico).

L'aver abbandonato Trieste e il suo ben riconoscibile bacino culturale, se ha contribuito alla definizione di un'autonoma cifra stilistica, non ha giovato a Rosso quando la critica ha riproposto vecchi schemi interpretativi in relazione a testi non più permeati di quell'aria di famiglia ancora ben riconoscibile nel romanzo di ambientazione triestina *La dura spina*.⁴ L'approdo a Roma ha irrobustito la vena di Rosso, ampliando il suo campo d'azione senza oscurare le fonti di un'inquietudine e di una vocazione gnoseologica ben radicate nell'appartenenza a una realtà specifica e inconfondibile come la «dimensione Trieste» di cui ragionava Bruno Maier. Lo scrittore, a ogni modo, era ben consapevole dell'impossibilità di recidere un simile nodo: «la condizione di Trieste è particolarissima: è una città completamente diversa da tutte le altre: chi ci è nato non può liberarsene mai. Del resto, tutti gli scrittori triestini, in questo, si somigliano». D'altro canto, Roma gli offre lo spessore dei suoi fondali, quinte meravigliose per chi voglia inscenare i conflitti di un potere eterno quanto l'epopea della città: si è trattato – confida – di «una scoperta continua, per me. Le mura, le porte, le chiese, magari sepolte nei sotterranei. Una scoperta che mi ha spinto a cercare di “leggerla” in maniera più approfondita. Andando a ripescare eventi della Storia dimenticati». Da questo incontro è scaturita una serie di pregevoli

³ Rosso nacque a Trieste nel 1926 e lì trascorse l'infanzia e la giovinezza; nel 1951 si trasferì a Roma, dove trovò lavoro presso la RAI, occupandosi della programmazione musicale. Negli studi della radio ebbe modo di incontrare illustri personalità del mondo della cultura, tra le quali Carlo Emilio Gadda che, dopo aver letto in dattiloscritto la prima prova di Rosso, elogio l'autore aprendogli la via di una carriera artistica lunga e non avara di soddisfazioni. Rosso si è spento a Tivoli il 21 ottobre del 2009. Ci ha lasciato nove tra romanzi e raccolte di racconti, due testi a carattere autobiografico (*L'adolescenza del tempo*, Milano, Frassinelli, 1991; *Un passato intenso. 36 anni in RAI*, Roma, Azimut, 2007) e numerosi drammi e riduzioni teatrali: ricordiamo almeno *Edipo* (per la messa in scena di Pino Micòl), *Gli illusionisti*, *Anfitrione*, *Alcmena e gli altri*, *Il pianeta indecente* (Charles Fourier), *Il concerto*, *Un corpo estraneo*, *L'imbalsamatore* (rappresentato con grande successo in versione inglese e con accompagnamento di musiche originali del maestro Battistelli a Londra nella stagione 2002).

⁴ I tratti genealogici del romanzo, con echi e richiami sveviani, sabiani e decadenti, sono così scoperti e ostentati da giustificare la definizione limitativa datane da Claudio Magris di «summa fin troppo tipica e costruita di quella tradizione» (Claudio Magris, *La Trieste di Renzo Rosso, città delle identità rimosse*, «Corriere della Sera», 20 Novembre 2009).

racconti ambientati al tempo delle invasioni barbariche (sul modello di certi gioielli d'epoca di Anna Banti, come i racconti *I porci*, *L'altipiano*, *Villa romana* e *Joveta di Betania*) apparsi su quotidiani e riviste («FMR», «Paragone», «Repubblica»). Tali esperimenti conducono Rosso alle vaste campiture di un romanzo dal respiro largo come *Il trono della bestia*, rappresentazione della curia romana e dei suoi intrighi sotto papa Benedetto IX, intorno all'anno mille. Le tinte fosche di questa antica "cronica" (protagonista ne è, infatti, il colto monaco Vilderico da Sutri) riallacciano il denso libro del 2002 ai presagi, alle complesse simbologie e al nucleo escatologico di un romanzo di ambientazione contemporanea, ma irretito da sogni e visioni ancestrali, come *Il segno del toro*. Simili affinità non devono stupire, giacché, secondo la visuale di Rosso, anche il presente manifesta nelle sue conformazioni più familiari l'immanenza del mistero, la traccia del mito che reitera gli schemi ingannevoli attraverso i quali la comunità tenta di imbrigliare le forze irrazionali consegnandosi così agli assalti del rimosso, al ritorno della bestia ancestrale (il toro giustiziere che fa strage o riattizza passioni proibite nel romanzo del 1980, paragonabile a una «visione da film di Bergman»).⁵ Il romanzo, questa «attività impura quanto la storia, di cui è fratello notturno e delirante»,⁶ non diversamente dalla narrazione storica costituisce una forma di giudizio sulla realtà; presuppone, quindi, una fortissima carica di indignazione civile, nonché un investimento assoluto sulle possibilità concesse al racconto di ricomporre, non soltanto come risarcimento fantastico, gli equilibri infranti dal sopruso e dall'ingiustizia. In questa direzione si muove la riflessione sui rapporti tra i due linguaggi condotta da Hayden White:

Se qualunque racconto pienamente realizzato (comunque noi possiamo definire quell'entità familiare ma concettualmente elusiva) è una specie di allegoria, indica una morale, o riveste gli eventi, reali o immaginari, di un significato che essi non possiedono come mera sequenza, allora sembra possibile concludere che ogni narrazione storica ha come scopo latente o palese il desiderio di dare un senso morale agli avvenimenti di cui tratta. [...] Questo suggerisce l'idea che la narratività, certamente nella narrazione fattuale e probabilmente anche nella narrazione romanzata, è intimamente connessa, se non ne è addirittura una funzione, all'impulso a moralizzare la realtà, cioè a identificarla con il sistema sociale, che è la fonte di qualunque tipo di moralità immaginabile.⁷

Le prime pagine scritte da Rosso – quelle del racconto d'apertura de *L'adescamento*,⁸ *Breve viaggio nel cuore della Germania* – nascono proprio dall'urto, nella coscienza

⁵ MICHELE RAGO, *Toro e signora*, «Paese sera», 25 aprile 1980.

⁶ ERNESTO SABATO, *Lo scrittore e i suoi fantasmi*, Roma, Meltemi, 2000, p. 27.

⁷ HAYDEN WHITE, *Storia e narrazione*, a cura di Daniela Carpi, Ravenna, Longo, 1999, pp. 51-53. Nel 1986 Rosso ha preso parte a un convegno, organizzato da Roberto Bigazzi, sulle interrelazioni tra storia e romanzo; nel suo intervento egli sottolineava «come anche trascurando quel vasto cimitero consolidato o di sole ombre che è la materia prima della storiografia e dell'arte romanzesca, che cosa è la struttura connettiva della prima, tra le cellule della realtà effettuata cioè dati documenti e testimonianze, se non un telaio narrativo? E all'inverso che cosa c'è nella seconda che nutre la sostanza visionaria e ambigua del suo raccontare se non un insieme di dati documenti e testimonianze che, anche se tutt'altro che 'veri', o trattati dagli artifici più laboriosi, rimandano sempre alla realtà? Ciò che si verifica infatti nelle due forme è una parallela esplorazione di questa realtà; raziocinanti o melodiose, puntigliose o aeree, condotte su parametri preconfezionati o innescate da soggettivismi incandescenti, esse necessariamente vi si conformano: l'una per il principio stesso del suo istituto, l'altra perché il linguaggio non consente di uscirne» (RENZO ROSSO, *Storia e narrativa: una strumentazione parallela*, in *I racconti di Clío: tecniche narrative della storiografia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1989, pp. 268-269).

⁸ Milano, Feltrinelli, 1959. I numeri di pagina delle citazioni fanno riferimento all'edizione Einaudi del 1975.

del giovane scrittore, delle esigenze di verità e di giustizia⁹ (il castigo, la disinfezione dal male) con il vischioso concetto di oblio, cancellazione delle responsabilità individuali in nome di un nuovo inizio (comunque turbato dal riemergere dell'orrore nello stolido pace domestica). Albert Motka, professore di letteratura tedesca in servizio come funzionario dei servizi alleati, è incaricato di prelevare il criminale di guerra Otto Kahn, nascosto nel villaggio di Herzberg sotto falsa identità. Il viaggio avviene nel segno del disagio, sotto l'assedio dei ricordi molesti di una tormentata storia sentimentale, e procede nell'ambiguità più profonda e spiazzante. Motka si finge impiegato dell'ONU addetto alle statistiche e interroga moglie e figlio del sedicente operaio Kunz, giungendo a ricostruire gli spostamenti di questi e a far coincidere la fisionomia dell'anonimo interlocutore con il demoniaco aguzzino di Bergen Belsen. Gadda osserva come sia ammirevole «la resa espressiva del “consumo di energia psichica” occorrente all'inchiesta e, in generale, l'usura reciproca delle opposte energie». Più che un interrogatorio, il confronto tra i due uomini è un teso e ovattato faccia a faccia, il corrispondersi di due debolezze. Lo sfuggente signor Kunz potrebbe essere un cittadino qualunque, persino scialbo e convenzionale, se l'eccezionalità di un'ideologia delirante non lo avesse collocato nel campo di sterminio, ruota di un ingranaggio che in molti hanno contribuito a mettere in moto. La ferezza con la quale Kunz descrive il proprio lavoro di tecnico industriale fa balenare il sospetto della banalità del male, colpa rispetto alla quale nessun tribunale potrà dire la parola definitiva. Nel prendere congedo dalla normale famiglia Kunz, messa in allerta dalla visita inattesa, Motka scopre in sé il contagio di quella duplice impostura: «Egli sentì che tra sé e quell'uomo ci doveva essere un legame, e che esso era repellente» (p. 49). Il pezzo centrale, *Una lontana estate*, ci offre un classico campione della narrativa d'iniziazione sentimentale su sfondo bellico assai diffusa in area mitteleuropea (si pensi a Stefan Zweig). Ben altrimenti rilevante *L'adescamento*, il racconto scelto a intitolare il volume, che è la storia di uno spaesamento risolto nell'attrazione tra caratteri diversi, di un'amicizia che la guerra trasforma in trappola di natura psicologica, prima che politica. Assistiamo a un convergere di fragilità e incertezze giovanili in chiave di chimica di classe, non meno fatale e irresistibile dei processi di affinità elettiva. Da un lato sta lo studente di estrazione borghese Enrico Paulian, amorfo adolescente invischiato in una sorda lotta ingaggiata con il suo mondo di appartenenza (i genitori con le loro aspettative, lo status sociale da confermare guadagnandosi i galloni sul campo della competitiva cerchia cittadina di professionisti e uomini d'affari, l'inesperienza sentimentale). Bisognoso d'incoraggiamento, nelle forme di una spalla solida cui appoggiarsi, il ragazzo scopre nel giovane proletario Alessio Slank il suo degno

⁹ Lo spunto per questo racconto, non diversamente da quanto avverrà con *Sopra il museo della scienza*, è offerto dallo scandalo della rimozione e di un perdono elargito a buon mercato: «Tutto ciò che avevo letto e ascoltato da anni sui campi di sterminio. Non riuscivo a superarlo, a non sentirlo come uno scandalo collettivo. C'era una sproporzione tra la dimensione di quei fatti e quanto era successo dopo, dopo la vittoria alleata. Mi trascinavo dietro quella sproporzione come un'idea fissa: pensavo anche che il fatto che ferite di quel genere in un modo o nell'altro si chiudessero era la realtà, da un certo punto di vista era il meglio, e nello stesso tempo era una cosa insopportabile. Così *Breve viaggio nel cuore della Germania* è, se vogliamo, la traduzione di quel pensiero» (*Incontro con Renzo Rosso*, a cura di Luciano Cacciò, «L'Unità», 6 novembre 1975).

contraltare; detentore, grazie alla precoce maturità di chi ha bruciato le tappe, delle verità supreme sulla politica, il sesso, il lavoro e le disparità di ceto, questi rappresenta il diverso per eccellenza: membro dell'etnia slovena oppressa, egli è un fervente comunista, libero e smaliziato nella sua disinvolta attività amatoria; nondimeno, a suo modo, Alessio risulta altrettanto gracile e indifeso del suo ingenuo compagno. Al termine della vicenda, infatti, lo ritroveremo vagare come svuotato di tutte le sue esperienze, smunto cadavere ambulante reduce dal lager e tenuto in piedi solo dalle iniezioni di glucosio somministrate dagli alleati. I due novelli amici aderiscono l'un l'altro come un incastro perfetto di pieni e di vuoti; Enrico ne è ben consapevole mentre si lascia "adescare" dall'altro, il cui obiettivo principale è di reclutare volontari per l'esercito irregolare dei partigiani titini. Alessio Slank pone fine a un'attesa che logorava lentamente il solitario coetaneo, desideroso di aprirsi condividendo la sua vita di impressioni, pavidie congetture e astratte meditazioni: «Gli cadde nella mente che niente poteva essere comprensibile se non la vorticosa materia della propria coscienza, e vi aggiunse la riflessione che niente era certo di tale materia fin quando un altro non avesse accettato di dividerla».¹⁰ Tutto, nella scabra ed elementare psicologia di Alessio, si oppone al coacervo di «anemici incendi» che scuote a tratti i nervi in tensione di Enrico; persino la retorica, l'ostinata schematicità dei propositi ribellistici elencati con furore rancoroso da Slank, appare rassicurante, salutare come antidoto all'anestesia emotiva, tra inettitudine e indifferenza, in cui si dibatte la sua anima introvertita:

Enrico ascoltava con fervore la sua voce bassa e scabra; era un suono orizzontale, povero di modulazioni e al suo orecchio ammirato un puro umile sostegno al pensiero, entro il quale accenti e inflessioni fiorivano improvvisamente nella diritta rispondenza all'ordinata gerarchia delle idee. Una avvampante emozione prese alla gola il giovane; prova infine questa — egli si disse — che il tremore da cui era stato assalito ogni qualvolta gli era passato accanto in istrada o nei corridoi del Petrarca, era dovuto alle vibrazioni che la forza di Alessio suscitava nelle corde ipertese della sua debolezza.¹¹

La sottile casistica di analisi psicologica dispiegata da Rosso in pagine nelle quali non una parola è di troppo (fermi restando la dovizia lessicale e gli scarti di una sintassi elaborata fin nei dettagli) emerge ben rilevata nei fitti scambi di battute tra i protagonisti, conversazioni decisive per l'"adescamento" di Enrico, che si sente per la prima volta oggetto di un interesse centrato sulla sua vera essenza: «quel dialogo era un'oasi di vita nel suo deserto, proprio come se lo aspettava, preciso, mordente; sostò un attimo ad assaporare il piacere di sentirsi indagato, visto forse».¹² L'irrisolto ragazzo sembra trovare una forma di consistenza nel contrasto dialettico, le cui punte polemiche, anziché far trapelare le divergenze profonde tra i mondi dei due amici (differenze che investono anche l'educazione e i modi di concepire la realtà) agevolano lo scivolamento di Enrico verso le posizioni del suo doppio. L'adesione ai precetti di Alessio e il conseguente richiamo ai doveri dell'impegno in prima persona passa per la sconfessione del solipsismo e dei privilegi di una vita risolta nel primato

¹⁰ R. ROSSO, *L'adescamento*, Torino, Einaudi, 1975, p. 176.

¹¹ Ivi, p. 141.

¹² Ivi, p. 117.

accordato al rispecchiarsi dei fatti nella dimensione segreta dell'interiorità (un lusso che Slank, alle prese con difficoltà di ogni genere, non può concedersi e che neppure si concilierebbe con la sua natura portata a strappare all'istante presente il poco di gioia che è concesso godere). La circostanza rivelatrice vede Enrico impegnato a scrivere una lettera a se stesso, missiva che si accorda al sentire dell'amico prospettando una sorta di disgregazione della personalità del ragazzo, ormai pienamente assorbita nell'orbita del suo modello: «la misura della nostra realtà ci è offerta ad ogni passo che facciamo dalle cose che entrano nel campo delle nostre sensazioni. Ognuna di esse ci riguarda, in tutte noi lasciamo una traccia, invisibile agli altri e a noi stessi, fino a quando non scorgiamo la forza con la quale esse protendono verso di noi la nostra immagine».¹³ La sostanza del testo di Rosso si evince da questo traumatico processo di auto-riconoscimento che, in diversa guisa, coinvolge Paulian e Slank; il racconto di formazione procede lungo percorsi non consueti, senza smussare le asperità di un cammino accidentato che prelude all'azzeramento dei valori, allo stallo nella ricerca di un equilibrio eticamente sostenibile: «mi pare sia abbastanza evidente che la forma interna dei racconti dell'*adescamento* sia quella di un apprendistato, ossia di una esperienza critica, compiuta o solo tentata o ambigualmente respinta»,¹⁴ precisa l'autore. Le poche settimane di vita spensierata e disinibita, depurata dalla reticenza che guidava l'atteggiamento difensivo di Enrico, che l'amico gli regala attraverso la complicità delle donne del suo gruppo di sovversivi e di marginali costituiscono l'unico bagaglio di esperienza della vita che Enrico porterà con sé durante la fuga notturna verso gli accampamenti partigiani. Ma il vero esito della vicenda vedrà Enrico nuovamente solo: appena un trasalimento, un sussulto emotivo segnala il risveglio, la scoperta del tradimento di Alessio che, compiuta la missione, lo ha lasciato tra volti estranei per tornare in città a tendere nuovamente la sua rete di adescatore. Le fila della storia sono tirate dall'avvocato Grani, amico di famiglia dei Paulian che riceve una lettera testamentaria di Enrico, ucciso nel corso di un rastrellamento tedesco poco dopo essersi unito alle formazioni partigiane. L'eredità morale e sentimentale del giovane langue nell'incomprensione: il nome del caduto non scuoterà l'apatia di Alessio che, tornato da Buchenwald, si mostra immemore dell'amico e distaccato dalla realtà cui andavano i suoi aneliti di riscatto. D'altra parte, i genitori e il Grani possono solo riservargli la pietà che si deve a una generazione perseguitata da «invisibili furie» che aveva il torto di non comprendere le pene di quella che l'aveva preceduta. L'unico ritratto plausibile di Enrico Paulian è quello che egli stesso consegna alla sua ultima lettera, da interpretarsi come giustificazione e diagnosi di una infermità morale. Egli si rappresenta, infatti, nei termini di

una zona di instabile pressione, dalla quale sfuggano in disordine venti furiosi. Io trovo una perfetta analogia tra codesti venti e i miei entusiasmi con i quali sono fuggito da me stesso per annullarmi nella vita e nei pensieri altrui, e in tal modo potermi vedere o deformato o quale sono, senza nel contempo esserlo. Inadatto è un termine che potrei anche applicarmi se non avesse nel suo seme il senso di una eterogeneità estranea all'esistenza e di una limitazione sproporzionata con l'energia che pur sento di poter esprimere. Debole, per

¹³ Ivi, p. 134.

¹⁴ *Tre domande a Renzo Rosso*, «L'Unità», 10 novembre 1963.

quanto generico, calza meglio ne convengo, perché in fondo chi può negare che l'essere una vittima non nasconda una carica infinita di ribellione?¹⁵

Un nucleo di problematismo sveviano è stato rinvenuto nel fondo dell'opera di Rosso: si tratta di una omologia da riscontrare in singoli passaggi – e le campionature testuali non farebbero mancare un responso positivo – piuttosto che di una filiazione diretta. Una conferma in tal senso è offerta proprio da *La dura spina*, romanzo di un ritorno a Trieste che segna il congedo con la tematica e le atmosfere della città giuliana. Un addio cui si giunge per via di saturazione, chiamando a raccolta motivi e cadenze mitteleuropee di cui è contesta una narrazione dalla precisa connotazione intellettuale, «esempio felice di quel romanzo saggistico, la linea del quale corre da Mann a Hesse, da Musil a Broch».¹⁶ Attraverso la decadenza del concertista Ermanno Cornelis, sono sottoposti a critica serrata il mito della città e l'aura residua che la cultura umanistica, in primis l'altissima civiltà musicale triestina e tedesca che qui si respira, vede svaporare a contatto con la distruzione materiale e spirituale apportata dal conflitto mondiale. Ancora una volta le ragioni dell'io, degradate in vanità ed egoistica auscultazione delle proprie urgenze di natura erotica, sono contrapposte al piano dei valori generali cui Cornelis contravviene a più riprese, umiliando o sfruttando quanti gli sono accanto. Le spie di un disagio, affiorante durante le tappe di un'insana rivisitazione del proprio passato sentimentale e professionale, addensano sul protagonista l'ombra della senescenza, le prime avvisaglie dell'approssimarsi della morte.

La concentrazione sulla misura breve del proprio *particolare* accomuna i comprimari borghesi de *L'adescamento*, intenti a distogliere lo sguardo dalla guerra e dalla sofferenza dei più indifesi, a Cornelis e all'umanità postbellica che affolla i salotti e i ridotti del teatro Verdi per omaggiare il celebre artista; questi, infatti, appare assillato soltanto dal sospetto di essersi fermato un passo prima della perfezione esecutiva e di una compiuta soddisfazione sentimentale (ben lontana dalla squallida teoria di avventure e pruriti della carne rievocati quasi a contraggenio da un uomo così ostile ai piaceri della memoria).¹⁷ Il libro è solcato da livide e brusche *intermittences* (coincidenti con veri e propri malori, vacillamenti del corpo e dell'animo) che, alla vista di luoghi legati ai trascorsi triestini del musicista, riattivano memorie moleste e riaprono vecchie ferite: «Ecco la memoria cos'era, riprese a riflettere il Cornelis, un nutriente omaggio alla morte. Distanze alterate, cambiamenti, separazioni irragionevoli».¹⁸ L'ambientazione, sovradeterminata e con forti valenze simboliche, si accampa in primo piano allo scopo di intensificare l'estraneità e il malessere del protagonista; seguendo il modello musiliano dell'*Uomo senza qualità*, le mutazioni atmosferiche, le gradazioni cromatiche nella resa del cielo e degli addensamenti nuvolosi, gli assalti della bora e il palpito del mare svolgono una funzione non semplicemente esornativa: stringono o allentano la presa sul protagonista e ne

¹⁵ R. ROSSO, *L'adescamento* cit., p. 182.

¹⁶ CLAUDIO VARESE, *Un po' di Beethoven dopo l'esecuzione*, «L'Espresso», 2 giugno 1963.

¹⁷ «Non amava certi ricordi, la senilità che portavano, senza luce alcuna» (R. Rosso, *La dura spina*, Milano, Garzanti, 1989, p. 112).

¹⁸ Ivi, p. 184.

ritagliano la sagoma sulla scena cittadina, perlustrata con lenticolare attenzione secondo una «visualità non paesaggistica ma come remotamente fissata sulle lastre dell'anima, o sulle membrane cerebrali».¹⁹

Cornelis, incalzato dai fantasmi delle donne sedotte e illuse (gli resta amica devota solo la veterana Alessandra De Berg), si getta a capofitto in un'avventura con Giuliana Cheremisi, giovane allieva disposta a concedergli i suoi favori (col velato assenso dei genitori) in vista delle occasioni di carriera che la frequentazione e l'interessamento del maturo pianista possono procurare. Ossessionato dagli aculei di un sentimento mai provato a così alto voltaggio, il musicista sperimenta la strana malìa, tutta sabiana, che circola per le strade di Trieste livellando in nome dell'amore le diseguaglianze e avvicinando gli uomini d'eccezione, come poeti e artisti, all'umanità comune (Rosso sceglie appunto titolo ed esergo sabiani: «Sanguina il mio cuore / come un cuore qualunque. / La dura spina che m'inflisse amore / la porto ovunque»).

Mentre si succedono le mosse della partita con l'inesperta ma astutissima Giuliana, Ermanno si sfoga con una prostituta e tenta, vanamente, di consumare un rapporto fugace con una cameriera dell'albergo che lo ospita. La sovraeccitazione dei nervi e la perdita del vigore marchiano di un crisma luttuoso le peregrinazioni triestine del maestro, la cui vita intima è denudata con chirurgica crudezza: «raramente la storia di un fallimento ha avuto un'altrettanto vigorosa e precisa raffigurazione, lontana da ogni inflessione melodrammatica e da ogni vaporosa tumescenza romantica e sentimentale».²⁰ Similmente, i lineamenti tortuosi della psicologia del protagonista vengono alla luce grazie alle insorgenze oniriche che compongono trame incentrate sulle polarità di Eros e Thanatos (mai così frequenti come durante la permanenza nella città natale, i sogni introducono Cornelis nei meandri di un linguaggio che egli rifiuta di decifrare). Trascinato sempre più a fondo nel gorgo del passato, il virtuoso decide di cimentarsi con un'altra prova ai limiti delle sue capacità di resistenza: l'esecuzione della sonata op. 106 di Beethoven. Tonalità manniane, alla Doktor Faustus, pervadono le pagine di annotazioni sulla teoria dell'esecuzione che esaltano le competenze dell'ex musicista Rosso;²¹ tuttavia, bisogna guardarsi dal fare del Cornelis, alla luce di questa coincidenza di interessi, un portavoce dell'autore. Nessuna forma di empatia è possibile con l'esteta decadente che concepisce l'arte, «ambigua cosa con i suoi finti dolori, le finte partecipazioni, i parassitari messaggi»,²² come sacro recinto che gode di leggi speciali e permette ai suoi sacerdoti di coltivare un elitario sentimento di autosufficienza, di considerare gli altri uomini

come tante figure dipinte, così ben tenute lontano dal suo sedizioso egoismo. Era questo un problema e un sentire la vita? Un interprete è solo, deve essere solo, deve essere un bicchiere di miele circondato da mosche, si disse. Si disse anche: il piacere di dare una forma alla bellezza, e di vedersela restituire sotto altre

¹⁹ MARIO LUNETTA, *Renzo Rosso*, in ID., *La scrittura precaria*, Roma, Argileto, 1973, p. 95.

²⁰ BRUNO MAIER, *L'attività narrativa di Renzo Rosso*, in *Scrittori triestini del Novecento*, antologia a cura di O. H. Bianchi, M. Cecovini, M. Fraulini, B. Maier, B. Marin, F. Todeschini, Trieste, Lint, 1968.

²¹ «Forse il debito più prezioso che ho verso Trieste è l'educazione musicale che essa poté darmi» (*Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981).

²² R. ROSSO, *La dura spina* cit., p. 193.

forme. Il suo impiego, il suo onorario, farlo bene, esserne ricompensato. Il servizio di vivere e di godere il possibile fino alla consumazione, restando da parte, nella parte eletta del caos.²³

Fuori da ogni fraintendimento, la patina di classicità che riveste la vicenda del pianista triestino non è che l'aspetto di facciata di un ben più mosso spartito; dietro l'apparentemente monolitica composizione della vicenda, fatta ruotare attorno al protagonista e alle sue reazioni agli stimoli dell'ambiente, agiscono spinte contrastanti riconducibili all'intento di trasmettere al romanzo le vibrazioni di un confronto ravvicinato con il mondo di ieri e le sue illusioni. Sarebbe quindi erroneo credere che la dizione scolpita, la sicurezza di cui dà prova il giovane narratore ne facciano l'epigono di una tendenza gloriosa e consunta, il tardivo officiante dei riti dell'istituzione letteraria; Rosso installa il proprio sguardo – fomite di conoscenza e potentissimo strumento distanziante – all'interno delle strutture e dei generi per disgregarne la compattezza esteriore.

Nel terzo pannello del romanzo in frammenti *Sopra il museo della scienza*, l'autore triestino – appena incoronato prosecutore della tradizione classica, mitteleuropea e manniana, per il suo *La dura spina* –²⁴ demanda alla tecnica sperimentale, intesa alla dissoluzione del *continuum* narrativo, la rappresentazione dello sconvolgimento in atto nella società postbellica. Le speranze tradite di un'intera generazione si addensano nel ritmo franto della scrittura, nervosa e sensibile ai minimi scarti, ai passaggi tra tonalità anche aspramente dissonanti (la tenuta stilistica, lo smagliante risalto dell'intaglio sintattico, l'aggettivazione opulenta che non rifugge dall'*acris junctura*, indicano l'adozione di un originalissimo «italiano immaginario», come Gadda ebbe a definire la lingua del racconto d'esordio di Rosso, *Breve viaggio nel cuore della Germania*).

La disarticolazione dell'organismo romanzesco in una successione di quadri staccati risponde alla lacerazione dell'orizzonte sociale, irriducibile all'interpretazione in quanto deprivato di chiare prospettive, e si rispecchia in una trama contesta di elementi disparati e non gerarchizzati: brandelli di conversazione, pensieri sfuggiti alla rete di un flusso di coscienza intermittente e turbato da ossessioni funebri (su tutte, il sole atomico di Hiroshima con la maniacale contabilità delle vittime, unico argine logico all'impensabile), accenni ellittici alla cronaca che offre alla considerazione dei lettori nuovi motivi di riprovazione (la repressione nella Spagna franchista, la corruzione e l'aggressività del modello consumistico in Italia, l'inadeguatezza degli intellettuali, l'inefficacia delle petizioni per nobili cause ridotte a stanco rituale). Le vicende dei fratelli Corvini procedono parallele, se non addirittura fuse in un comune destino di sconfitta: la disillusione del reduce che si dedica alla militanza politica comunista e all'impegno civile tra lo scherno degli indifferenti e degli integrati non è meno penosa della sorte del fragile Vito, immobilizzato nella contemplazione dell'orrore (i fotogrammi del fungo nucleare, il suicidio di Luciana, irrequieta ombra femminile indecisa tra i due uomini). Unico consuntivo possibile per questa dissipazione di vite e di energie è la visione che

²³ Ivi, p. 191.

²⁴ Milano, Feltrinelli, 1963.

coglie Paolo mentre s'incolonna nel traffico romano a bordo di una cinquecento; il «cittadino Paolo Corvini, dottore in lettere, già illuminato, già pensante, già vivo»²⁵ si districa a stento, sconsolato e avvilito, tra i veleni dell'astio, della competitività esasperata e dell'ottusità che tracimano dagli abitacoli delle auto in direzione di marcia verso i templi della Merce; rimuginando sugli eventi del passato, egli confonde i piani del vissuto con quello del dramma collettivo, sfocato in una distanza ormai remota. Sotto lo sguardo dolente e secco verso cui piega la visione materialista di Rosso, le contorte psicologie dei personaggi e i rituali distruttivi dell'umanità convergono alla volta di un punto di fuga ove il nudo dato biologico²⁶ subentra ai postulati razionalistici, spazzati via dall'immagine allegorica di «un gran vento opaco, sul deserto, che avrebbe concluso le lezioni sulla filosofia della storia».

Con questa scelta di destrutturazione, l'autore solleva un polverio che, sul piano verbale come su quello concettuale, attinge alla dimensione del tragico (laicamente, senza concessioni a infiltrazioni metafisiche, sdegnando tanto l'abbandono alle consolazioni del racconto mitico quanto l'irrigidimento dietro le muraglie difensive erette dalla ragione). La resa delle ambiguità insite nelle versioni consacrate di mitologemi imperituri costituisce la principale ragion d'essere della riscrittura della tragedia sofoclea attuata da Rosso. L'interpretazione offerta è originalissima e dispensa conferme sulla poetica dello scrittore. «Dissoluzione laica del mito e insieme estremo residuo di un mistero non eliminabile»,²⁷ la trasposizione della storia del figlio di Laio chiama in causa i fondamenti della cultura occidentale facendo collidere la matrice razionalistica (punto fermo dello scettico illuminismo rossiano) con le istanze metafisiche, armi che la lettura dell'esistenza nell'ottica del sacro offre ai gestori di un potere che può essere beffato con l'astuzia e la finzione ma non sconfessato apertamente. Edipo, lungi dal farsi schiacciare dal peso della maledizione che grava sulla sua stirpe, oppone agli ordinamenti della città una *Realpolitik* concepita a freddo: simulando la punizione tramite accecamento, egli appaga gli istinti della folla senza immolarsi. Persino l'orrore dell'incesto è ricondotto, nei discorsi di Edipo, alla misura di una terrena rivendicazione dell'autenticità degli affetti, a prescindere dal crisma di correttezza conferito dall'approvazione del popolo e dalle leggi non scritte degli dei. Questi ultimi sono ridotti a pallidi simulacri delle divinità onnipotenti che amministravano le sorti degli uomini: «ora questa cancellazione del sopramondo olimpico con tutto quanto vi era connesso, culto degli

²⁵ RENZO ROSSO, *Sopra il museo della scienza*, Milano, Feltrinelli, 1967, p. 178.

²⁶ «Biologia madre nostra che sei sulla terra...», si legge nel troncone iniziale a p. 15. Le «Storie naturali» degli *Apologhi della Medusa*, che lo scrittore pubblicò in prima battuta nel numero 42-43 di «Nuovi Argomenti» del gennaio-aprile 1960 e poi all'interno della raccolta *Gli uomini chiari* (Torino, Einaudi, 1974), testimoniano degli interessi di Rosso per il pullulare di una vita estranea al racconto che l'uomo organizza in funzione del proprio dominio sulla natura: egli ne fa esplicito accenno nelle note di autocommento stilate per una rubrica della rivista fondata da Walter Pedullà: «Se scendessi nel mio sotterraneo di certo riconoscerei alcune tracce di un pessimismo integrale che allora può avermi spinto a denigrare la storia e il tempo, e a promuovere una natura vivida e senza senso. Sarei perfino tentato di evocare uno stato assai simile all'autoipnosi perché non ricordo il meccanismo che mi spinse nel mare antartico a seguire due gabbiani, o nella Spagna del XVI secolo a fissare gli occhi di un gatto, o all'interno di un formicaio, o in un cantiere» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 99)

²⁷ CLAUDIO MAGRIS, *Un millennio dopo dal colle di San Giusto*, «Corriere della Sera», 5 luglio 2002.

dei e degli eroi, pratiche esoteriche e profetiche, mi metteva nella condizione, o per dir meglio mi autorizzava a penetrare nell'universo leggendario di Edipo con una chiave niente affatto estranea ma profondamente diversa, con la quale il mistero rientrava nell'interiorità della maschera del protagonista e il destino nella sua responsabilità personale».²⁸ La peste che infuria nel suo regno induce Edipo a sottostare alle domande di sacerdoti e dignitari propensi a ricercare nel male presente la conseguenza delle zone oscure nella storia del loro re, insediatisi dopo aver liberato la città dal flagello della Sfinge. Vincendo l'angoscia e le ritrosie di Giocasta, turbata dalla «favola di enigmi» che gravita intorno alle sue seconde nozze, Edipo intraprende l'indagine per dimostrare la natura terrena e non divina della peste. Gli argomenti razionali addotti nel corso della disputa con Tiresia, che pronuncia il responso dell'oracolo sfidando la collera del re, inducono Edipo a ritenere che Creonte stia ordendo un complotto per detronizzarlo facendo leva su terrori superstiziosi e dicerie senza riscontro. Sono le arti divinatorie o i subdoli stratagemmi della politica a inchiodare il sovrano al suo ruolo di pedina predestinata all'espiazione rituale? I due piani si confondono giacché Creonte si definisce semplice esecutore della volontà degli dei (l'alone del sacro avvolgerebbe dunque anche eventuali intrighi di palazzo), mentre l'incastro dei racconti dei tardivi testimoni di fatti remoti e leggendari come l'esposizione di Edipo bambino e la morte di Laio è tanto preciso da poter essere egualmente il frutto di un disegno fatale o di un calcolo. La profezia dell'omicidio seguito dall'incesto sembra avvalorata dalle confessioni che il protagonista si lascia scappare in due occasioni: prima con Giocasta, rivelando di essere partito da Corinto per sfuggire al desiderio nascente nei confronti di Merope, che credeva sua madre; in un secondo tempo quando ricorda di aver preso d'impulso la decisione di uccidere Laio avendolo scambiato per il padre Polibo (se il mito appare spogliato della sua inappellabilità non altrettanto accade con il complesso di Edipo).

A differenza di Giocasta, suicidatasi per vergogna guadagnando la commiserazione del popolo, Edipo può accettare solo una verità che, prescindendo dai tranelli del fato, riconsegna all'individuo la responsabilità del proprio agire. Anche l'incesto muta di segno se vissuto al di fuori delle censure sociali e della prospettiva religiosa:

«Fossero anche vere le loro parole, i fatti, i legami, i reali sentimenti possono venire modificati solo da altri fatti, e nuovi legami e sentimenti diversi. [...] Quando, appena sposato, tu mi accogliesti nel tuo ventre con passione, quella era la prima volta non la seconda».²⁹ Siamo di fronte a una rilettura moderna del palinsesto sofocleo, sulla scia degli esperimenti sul tema del ciclo tebano di Anouilh e di Brecht. L'aver mantenuto

²⁸ R. ROSSO, *All'interno della maschera*, in ID., *Edipo (nella messa in scena di Pino Micol per VENETOteatro)*, Roma G Edizioni, 1992, pp. 10. Giorgio Zanetti ha giustamente sottolineato le dinamiche del nascondimento e della rivelazione, forze motrici della *quest* di Edipo: «Vero è che questo Edipo, come il suo modello Enrico IV, è un razionalista istrionico che vede la realtà *sub specie theatri* ed è dunque irresistibilmente indotto sia a demistificare le apparenze di cui è insieme il produttore, sia a vivere pateticamente il divorzio tra suono e senso delle parole, segno e cosa, narrazione ed evento. Al centro del suo dramma vi è proprio il problema del racconto: come impossibile certezza della prova attraverso la sua trasmissione, ricerca di un «testimone attendibile, che nessuno abbia circuito o corrotto», ossessione del lapsus o della memoria rimossa o perduta» (GIORGIO ZANETTI, *Un premio e il teatro*, in ID., *Il Novecento come visione*, Roma, Carocci, 1999, pp. 250-251).

²⁹ R. ROSSO, *Edipo* cit., p. 86.

l'ambientazione classica consente però all'autore di operare sull'asse inclinato dei rapporti mito-ragione senza sterilizzarne le potenziali antinomie, a cominciare dagli interscambi nel segno della frode e della mistificazione. Per Rosso e il suo dramma possono valere queste riflessioni di Queneau: «in effetti il mito è un'impostura quando è costruito sia dalla ragione, sia dall'antiragione. Nell'un caso, non può essere nella migliore delle ipotesi che un'allegoria, nella peggiore che una trappola. Nell'altro, non può essere che l'espressione inconsistente di subconsci individuali».³⁰ Se in *pièces* come *Un corpo estraneo*, *Esercizi spirituali*,³¹ o il più recente *Gli illusionisti. Anfitrione, Alcmena e gli altri*,³² a prevalere sono le note del grottesco e dell'acre satira sui costumi borghesi (nell'ultimo caso dietro lo schermo dell'antecedente plautino, stravolto e dirottato verso esiti vertiginosamente metateatrali), pure il tratto distintivo dell'opera di Rosso inclina verso una fattispecie decisamente tragica. È questo, forse, l'unico sbocco possibile per il materialismo professato dallo scrittore, un credo tanto radicale da non ammettere coronamenti ottimistici in nome della palingenesi sociale, della speranza marxista o di altre vie d'uscita. In tale nodo si tengono strettamente allacciate le problematiche della sconfessione della linearità dei processi storici, del rifiuto di *escamotages* trascendenti e, quale termine del lavoro sul linguaggio, dell'adozione di una poetica di revisione del realismo. Si tratta, in fondo, delle ragioni che hanno determinato il passaggio degli stilemi e delle verità del tragico dallo specifico drammaturgico (necessitante di un pubblico consentaneo ormai inesistente) alle più accoglienti architetture romanzesche. Il tragico, introdotto all'interno delle narrazioni, accoglie l'assurdo e si fa testimone di uno scacco al quale, nondimeno, oppone la propria visione totalizzante, la ricostituzione del senso. Bàrberi Squarotti ha condotto un esame approfondito della questione tirando conclusioni perfettamente adattabili alla descrizione del sistema letterario di Rosso e dell'immaginario archetipico ad esso soggiacente:

Il tragico è (letterariamente) una protesta assoluta, che non ammette compromissioni con il sistema negato, e neppure la fondazione di un'attesa, di una speranza, di un'immagine di progresso: come rifiuto della realtà storico-fenomenica, ne respinge anche la rappresentazione, ed è, in sostanza, antirealistico dal momento che il realismo è pur sempre un'accettazione (sia pure critica) della realtà com'è, ma è anche del tutto estraneo a ogni questione o preoccupazione di verosimiglianza, in quanto, appunto, la scelta tragica si oppone al buon senso e al senso comune, è un'uscita clamorosa e totale dalla (pretesa) razionalità della storia e del comportamento sociale e morale (e anche religioso, nella misura in cui la religione, incarnandosi nella storia, deve tenere conto delle regole, delle leggi, dei principi delle società storiche, e accoglie il compromesso mondano e la mondana adeguazione dell'ordine metastorico che è all'origine di essa).³³

L'edificio teatral-romanzesco innalzato dallo scrittore avvolge di sentori da tramonto di civiltà le storie esemplari di personaggi in crisi: adolescenziali o senescenti attori

³⁰ RAYMOND QUENEAU, *Il mito e l'impostura* [1939], in ID., *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 238-239.

³¹ Testi raccolti in volume presso Einaudi nel 1975.

³² Palermo, Sellerio, 1999.

³³ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Le sorti del "tragico". Il Novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna, Longo, 1978, p. 29.

impegnati in farse e drammi dell'incertezza, essi risultano affetti da un'ipertrofia della riflessione e da ossessioni retrospettive che ne logorano le capacità di interazione con la realtà lasciandoli in preda a sogni e visioni. Il passato invade il presente, la colpa si ripete, il sesso ha una dolcezza avvelenata e le trame del destino – ormai futili e prevedibili – riconsegnano agli uomini dei nostri giorni l'immagine maledetta di Edipo: «non si è lontani dal vero se gli si riconosce il primato della figura mitica che ritorna sempre, che sempre accompagna il pensiero, con la quale ci si deve misurare, per misurare la propria epoca e lo spirito del tempo col suo perfetto intreccio circolare di destino e necessità, di responsabilità e di morte».³⁴

La condizione umana è messa a nudo, nell'invarianza sostanziale rispetto ai contesti storico-culturali meticolosamente ricostruiti, attraverso modalità rappresentative intese a restituire il trauma dell'essere al mondo, la fragilità dei sistemi di pensiero, delle fedi, delle ideologie deputate a diradare le cortine caliginose del caos (simbolicamente raffigurate dalla «garza della nebbia» entro cui sola può orientarsi la bestia furente che semina morte e vendetta nella Reviago-Tebe de *Il segno del toro*).³⁵ Il romanzo edito nel 1980 trattiene qualche riverbero pirandelliano, alla maniera dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, per poi svoltare verso cammini autonomi e singolari. La trama circostanzia il ritorno alla terra natale di Massimo Noas, cineoperatore specializzato nelle corrispondenze di guerra e si avvale di squarci diaristici per chiarire i moventi e gli schemi di comportamento dei personaggi; le scarse note aprono i capitoli centrali assorbendo le suggestioni delle rielaborazioni oniriche degli strani accadimenti che seguono un'alluvione causata dall'eccessivo sfruttamento del territorio a fini di speculazione edilizia. Il protagonista è predisposto per deformazione professionale all'esercizio di un distacco che da attitudine sconfinata a strategia difensiva, tentativo di schermirsi dalle emozioni indotte da una realtà crudele ed enigmatica. La passività dell'occhio artificiale maschera una sensibilità dolente nei confronti dell'accumulo di sofferenza, di tragedie senza senso, che accomuna il giovane all'amico d'infanzia Francesco; presi i voti, quest'ultimo è piombato in uno stato di grave instabilità psicologica che si esprime in una forma estrema di rifiuto di avere contatti con il mondo. Ormai estraneo al suo paese, la cui immagine è filtrata e distorta dalla memoria, Massimo è risucchiato all'interno di un corpo a corpo con i fantasmi del suo passato familiare, tutti gravitanti nell'orbita della signora Camerini, amante del vecchio Noas e segretamente ammirata dal protagonista adolescente.

Egli ripercorre più o meno consciamente i passi del padre, sommuovendo i ricordi dei paesani («quando non figurava come 'il giovane Noas' veniva apostrofato biblicamente 'il figlio di Noas'») e destando l'attenzione di Cristiana Camerini. È

³⁴ RENZO ROSSO, *All'interno della maschera* cit., pp. 9-10).

³⁵ L'identificazione è esplicita nell'ironico dialogo tra il protagonista e il professore in pensione che sceglie la chiave mitica, nobilitata dai riferimenti sofoclei, per attribuire un senso alle vicende degli assassini mirati commessi da un toro colpito da afta: «Allora? Come vede anche Reviago ha la sua sfinge adesso, eh? No? Il mito di Edipo lo conosce, spero!» «Se non è una interrogazione... un poco, sì.» «La bestia infetta poneva domande difficili e sgranocchiava cadaveri. Arrivò Edipo, risolse gli indovinelli e sposò la regina. Lei gli indovinelli li conosce?» «A Reviago non ci sono regine.» «È una questione controversa. C'è la bestia comunque.» (R. ROSSO, *Il segno del toro*, Milano, Mondadori, 1980, p. 86).

³⁶ Ivi, p. 79.

anche per rivedere la donna, ancora affascinante e al centro di tutte le trame di potere e di affari della zona, che Massimo accetta di partecipare alle battute di caccia volte a stanare un toro impazzito che sembra prediligere il sangue umano. La sequenza culminante nel rapporto sessuale consumato alla villa, prima che il toro compia la sua missione travolgendo la Camerini, proprietaria delle stalle da cui la bestia è scappata, inizia con un atto rituale; Massimo cerca il fucile da caccia grossa appartenuto al padre sancendo, nella fedeltà alla rigorosa geometria romanzesca, l'identificazione con il genitore: «Gli oggetti cari ai morti si doveva seppellirli con loro, altrimenti il legame interrotto si insinuava in ogni fessura con la sua necessità, la sete silenziosa, la ricomposizione: quel ritrovamento lo stava investendo con risonanze intricate. Lo aveva deposto lentamente, il fucile, nella parodia di un rito».³⁷ Uno dopo l'altro i membri del comitato d'affari cittadino, responsabili del disastro per avidità e indifferenza di fronte ai lavori necessari a mettere in sicurezza una diga, vengono raggiunti dal toro vendicatore, che si muove indisturbato nel mezzo di una nebbia tanto densa da apparire soprannaturale. Noas sarà il solo a rimanere in vita dopo essersi trovato per due volte faccia a faccia con l'animale, abbattuto nel finale da una pallottola sparata da lui nel disperato tentativo di interrompere la carica diretta contro Cristiana.

Un accentuato simbolismo intride la pagina di colori fiabeschi: si tratta naturalmente di fiabe torve e arcaiche, reminiscenze ancestrali risalite alla coscienza dal gran bacino dell'immaginario antropologico. Gli incidenti quotidiani acquistano risvolti perturbanti quando si comincia ad attribuire al toro in furore una volontà malefica rivolta contro obbiettivi precisi (il sindaco, il prete, il gestore di un ospizio-lager, tutte personalità di spicco delle istituzioni che hanno tradito il servizio della comunità). Il romanzo amplia l'idea alla base di un racconto «denso di folgorazioni visive alla Bresson e alla Bunuel»,³⁸ appartenente alla raccolta *Gli uomini chiari*, che rappresenta due cavalieri in armatura i quali, arco e spade alla mano, irrompono in una base militare occidentale in estremo Oriente (Vietnam?) vendicando le vittime degli occupanti. Quando però essi incontrano il vecchio contadino che li aveva evocati dopo aver ricevuto la notizia dell'uccisione dell'ultimo dei suoi figli, questi ne irride con amarezza l'intervento («è facile entrare in una mente sfinita, e nutrirla di antiche leggende false»)³⁹. Come si evince dalle annotazioni di Noas, il romanzesco impone la sua organizzata finzione finendo per svolgere una funzione complementare e antitetica rispetto a quella demandata alla videocamera. La ricomposizione in unità dei frammenti che investono le nostre percezioni è viziata dalla distorsione che le apparenze fisiche subiscono ad opera della coscienza del soggetto e dell'inquadratura narrativa, romanzesco, che ne deriva. Nessun significato univoco trae origine dalla manipolazione letteraria della realtà.

La parola non può soccorrere in questo duello con il mistero che ci attornia. Il racconto lineare, con i suoi sentieri logici obbligati, soccombe di fronte a più arcaiche

³⁷ Ivi, p. 73.

³⁸ ENZO GOLINO, *Selvaggio Universo*, «Libri nuovi», Einaudi, giugno 1975 ora in ID., *Madame Storia & Lady Scrittura. Saggi, cronache, interviste*, Firenze, Le Lettere, 2011, p. 632.

³⁹ R. ROSSO, *I cavalieri*, in ID., *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 97.

forme di organizzazione dell'esistenza in schemi di destino, è votato alla dispersione e al silenzio giacché «chi racconta disperde ciò che racconta», come conclude il protagonista de *Le donne divine*. Questi è un italiano esiliatosi nella selva venezuelana che sdipana in punto di morte il proprio romanzo familiare e si trova a verificare l'opacità delle parole con cui comunichiamo a fronte della concretezza e della ricchezza simbolica delle favole sulla natura tramandate di generazione in generazione dagli indios.⁴⁰ Nel romanzo, l'enigma della sfinge, ossia il rovello che investe la ragione e gli istinti interrogando l'uomo sulla direzione del proprio cammino e sulla sorte racchiusa nella composizione dei cromosomi, è insieme sintomo di malattia e latore di guarigione: il disordine, la confusione dei ruoli, la dispersione del seme (con l'incubo che all'origine stia una storia imbastita su un disegno incestuoso) agiscono come catalizzatori di realtà nel febbricitante monologo di Tommaso Pezzioli. Immobilizzato dall'agonia, dal delirio e da sogni rivelatori egli si chiede che tipo di vincolo di sangue («cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea»)⁴¹ lo leghi al nipote, giunto da Trieste senza scopo evidente per raccogliere la testimonianza della sua esistenza di fuggiasco, ora all'epilogo:

Non riesco a vedere una trama in quello che ho vissuto, una linea, solo molto disordine, sì molto molto disordine, mi sono cacciato in certe situazioni che a osservarle più tardi... la sensazione di aver strisciato sul fondo, accecato... errori, stupidaggini, e quanto ne ho risentito tu non ne hai idea. Eppure se stai correndo come è successo a me quasi sempre non fai in tempo, non te ne accorgi. Errori che poi diventano la sostanza, della tua vita.⁴²

Ne *Le donne divine*, pubblicato nel 1988, la traccia vocale del monologo dissestato del protagonista organizza capitoli e frasi spezzate dai rantoli del male o dalle evasioni della mente proiettata sul paesaggio disumano della selva, fuori dalla camera dalle pareti incombenti pervase dai riflessi del tramonto: «Parete blugrigia adesso, in quella luce di alcool denaturato, sentirsi orizzontale con la finestra spalancata che respirava a fatica la prospettiva di qualcosa di molto lontano, di fiochi punti cardinali che sfuggivano alla latente, totale e insidiosa natura: questo sentire attorno tanto da

⁴⁰ «Ogni parola e ogni loro frase trasmette molto di più di quanto non sembri. Quando ascolto Miguel che racconta le fiabe al bambino, anche se capisco poco sento che lui adopera le parole con una specie di prudenza, e di meraviglia. A noi succede il contrario direi: un vocabolario ogni giorno più ricco, frasi che possono voltarsi da ogni parte e mettere assieme tutto quello che ti pare, e il risultato è sempre più povero. E neutro. E va a succedere proprio nel momento in cui vorremmo esprimere tutto. Tutta la paura che ci portiamo dentro se non altro. E l'inutilità. Il vuoto che è venuto fuori da ogni parte. Il superfluo, che scambiamo per altro, e non ci basta mai. Sempre più indietro. La storia con Valeria, è superflua. E raccontarla però è come inseguire a piedi un uccello in volo» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 80).

⁴¹ «E guardalo una buona volta questo strano ragazzo venuto da lontano, altrimenti ti ruberà le cellule che ti hanno guidato, i volti, i respiri che hai assorbito, li pane, il sale e gli anni... e il congegno dell'infelicità che hai amministrato con cura e con forza rivoltandoti come uno scorpione tra tempie e intestino, tra sopportazione e collera, passerà a lui. C'è in lui lo sguardo di mia madre, trafiggente preciso riparato sguardo piazzato nello stomaco, che trovavi poco, che perdevi appena intravisto, ombelico, cordone ammuffito e abbandonato in vecchie stanze con rabbia, con fame, finto sollievo, implorazione, nausea. E anche lo sguardo di Eugenia. Non ricordare, non ricordare se non vuoi ficcarti nel tunnel sempre più stretto. Verso il labirinto. E la casa... Non è vero» (R. ROSSO, *Le donne divine*, Milano, Garzanti, 1988, p. 82).

⁴² Ivi, p. 70.

sentirsi escluso...». ⁴³ Il romanzo si sfilaccia, asseconda gli spasmi della memoria («la colpa che ti prende per mano e ti apre la strada, deviazione dopo deviazione...») inseguendo il succedersi delle relazioni sentimentali del protagonista, la processione delle «donne divine», ciascuna una sfinge depositaria di verità inconfessate. Non diversamente da quanto avveniva ne *La dura spina* e nel *Segno del toro*, gli unici momenti di chiarificazione sono di pertinenza delle forze dell'inconscio; è dall'influenza dei messaggi onirici che traggono spunto gli stacchi decisivi di vicende intricate, ammantate da una coltre di protezioni allestite dalla mente fintantoché è vigile e desta. ⁴⁴ I passaggi in corsivo segnalano questi confini fra stati di coscienza, poi continuamente travalicati dal flusso incontenibile delle immagini, tradotti infine in linguaggio a uso e consumo del racconto-confessione e della risalita alla luce dei ricordi seppelliti nei luoghi della giovinezza. Tra attrazione e ripulsa si compie l'accostamento ai Lari familiari, riaprendo una ferita più pericolosa di quella che costringe il protagonista all'infermità: «*il rimpianto è proibito, e non c'è nulla da conservare, neppure quelle cavità scure che si aprono e respirano là in basso, non appena le va scoprendo. Cerco la casa io, dov'è la casa vera? Ma è tardi, tardi, e allora ricopritele quelle cavità, cucite le labbra nell'indifferenza, non escano parole vecchie, il vecchio matrimonio, le donne morte, la radice dispersa...*». ⁴⁵ Il sonno intermittente di Tommaso è visitato dagli spettri dei giorni italiani o dalle angoscianti apparizioni degli amici che hanno condiviso l'esperienza dello sradicamento, portandola alle estreme conseguenze (come il meticcio Joaquín, inghiottito da un vortice autodistruttivo perché privo di focolare e strappato alla sua appartenenza tribale). Tuttavia, questi flash non turbano la valenza rasserenante del sonno, indotto dalla pozione di erbe allucinogene preparata dallo sciamano indio Miguel e pertanto liberatorio:

Lui deve cercare la sua casa sepolta, la casa che gli è destinata, e si guarda attorno...

Buona cosa il sonno, pensò svegliandosi, mezza idea di un ricongiungimento, intontimento, luogo abilitato a ogni possibile innesto, per lui poi un lago dove galleggiare all'insaputa della sofferenza, spora tolta al divenire, sfera intatta in sé; placenta anche. Anche se ottenuta con farmaci: un limbo. ⁴⁶

Le metafore si addensano intorno al campo semantico della nascita, delle acque amniotiche, del grembo che rimane sorgente di felicità e oblio anche se appare corrotto, causa prima d'insidia e dispersione. Come uccelli presi nel paretaio, i pensieri dell'emigrante tornano ai luoghi dell'origine («Ah Trieste! bianca e rigida di vento...») che sono anche la scena della colpa inconsapevole e rimossa, quando - ubriaco e ignaro - fu indotto a un rapporto carnale dalla sorella prediletta, madre di

⁴³ Ivi, p. 74.

⁴⁴ La critica, soffermatasi con eccessiva parsimonia su questo testo, ha rilevato la funzione strutturale dei sogni: «è proprio grazie a questi ultimi – nota Stefano Giovanardi – che il romanzo familiare si confonde in trasparenza con la radiografia di una psiche (ancora quella del vecchio) dominata da una dolente sensualità, sovrastata dai feticci della femminilità, apparentemente liberata e invece quanto mai ristretta nel chiuso universo del nucleo originario: quell'idea di famiglia esclusiva e quasi endogamica, ossessivamente alimentata proprio dalla dispersione, da una disseminazione per il mondo che finisce fatalmente per coincidere con la disseminazione di sé» (STEFANO GIOVANARDI, *Parenti terribili*, «La Repubblica», 17 luglio 1988).

⁴⁵ R. ROSSO, *Le donne divine* cit., p. 31.

⁴⁶ Ivi, p. 56.

quell' «enigmatico giovanotto, venuto al momento giusto. O al momento sbagliato. Strade, intersezazioni, orologi segreti, quella roba là. Tempi combinati sulla base di strane maturazioni». ⁴⁷ L'atto di contrizione al cospetto del figlio/nipote attraversa i continenti, dal vecchio al nuovo mondo (Trieste, New York, Venezuela) provocando sdoppiamenti e scherzi del fato (anche Tommaso aveva intrapreso il suo viaggio alla ricerca del padre emigrato negli Stati Uniti). ⁴⁸ Infine, l'approdo definitivo nel cuore della foresta, con accanto Miguel – sottratto da Tommaso a un eccidio ad opera di avventurieri bianchi – e il bambino adottato Jesús, ora affidato alle cure del giovane visitatore, che da messaggero delle ombre familiari («il ragazzo si portava addosso l'odore della famiglia, la bestia femmina da cui era sempre fuggito. Le donne. Il lusso, il mascara, i profumi») ⁴⁹ si identificherà con il padre ritrovato, prendendone il posto dopo aver ricevuto gli insegnamenti utili per adattarsi alle crudeltà e agli splendori della terra vergine che gli darà ricetto. ⁵⁰ Così, eluse le parole ingannevoli e il loro peso, il figlio troverà il coraggio per leggere di fronte a Tommaso, ormai esanime, il passo dei diari della madre che chiarisce i fatti.

La civiltà con il suo strascico imputridito di menzogne («perfino l'aria è impregnata di finzioni, e il destino si è svuotato, è rimasto il suo mantello») ⁵¹ è alla fine soverchiata da una natura non meno impietosa, nella quale è anzi da riconoscere la principale responsabile della legge dell'alternanza tra generazione e consunzione: «la natura in generale era un cumulo di semi avidi, e palpitazioni e contrazioni e putrefazioni, acque materne e marce, nutrienti e marce, pulsanti») ⁵² Il convincimento di Tommaso sul carattere ingannevole dell'esistenza, giudizio chiaroveggente anche se dettato da percezioni allucinate, sgomenta al pari delle visioni leopardiane, nutrendosi della stessa rigorosa logica materialistica che impronta la natura amaramente didascalica delle *Operette morali*:

La materia, già. Nessun riflesso. Le aurore boreali, l'anima... solo proteine, e il resto, e acqua. E il ciclo, la trasformazione. E questo no? Un campo. Un campo ha le risposte sufficienti. Terra, vermi, azoto, quella roba là, i sassi, e il sole, pioggia, vento, piante, mettici anche i fiori. Carnivori. Cadaveri, cellule; il mare fa la sua parte da lontano, e via con la ruota. Che se la fissi bene è ferma. E pensare che tutto questo è nada, per il pianeta. Ogni tanto lui si sveglia, ha sfoghi sulla pelle... Il vero cervello è il suo. Per lui noi siamo una specie diversa di insetti. Molto velenosi. È il padre lui; tutto quanto. E lui la nostra divinità. Non sa che cosa sia il caso; se gli parlassimo di destino si metterebbe a ridere. La sua intelligenza è la somma di tutto. E la somma di tutto ti dà un'indifferenza assoluta. ⁵³

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ «Non cercavo fortuna, cercavo mio padre, che era il contrario della fortuna. Stava in un posto molto peggio di questo: un istituto di poveri, lo avevano raccolto davanti a un bar, ubriaco probabilmente, gli avevano rubato la chitarra, non aveva casa, non avevo un indirizzo, ci misi venti giorni a trovarlo, e quando lo trovai era già pronto ad andarsene. Parlottava, una specie di confessione, un disco, e guardava il soffitto. Che fatica riconoscerlo!» (ivi, p. 20)

⁴⁹ Ivi, p. 13.

⁵⁰ «Gli spagnoli e la Chiesa hanno impresso su questa terra il segno della rapina, però per te, per quello che ti riguarda personalmente hai sempre anche l'impressione che da un momento all'altro puoi farcela. E tutto aperto qui, non c'è niente che non sia provvisorio, puoi sempre prendere un'altra strada e ricominciare. C'è la foresta qui, e lo si sente sai! Ci sono zone dove neanche gli indios hanno mai messo piede. Per questo sono tornato. Anche la solitudine è diversa. In Europa la puoi anche descrivere, qui no. E una specie di abisso orizzontale» (ivi, p. 44).

⁵¹ Ivi, p. 60.

⁵² Ivi, p. 26.

⁵³ Ivi, pp. 122-123.

Un simile ordine di preoccupazioni, centrate questa volta sul dilemma dell'intervento idealizzante del pensiero umano sulla massa bruta dei dati fenomenici, costituisce lo scopo del rimuginare del dotto e inconcludente protagonista di uno dei più beffardi apologhi consegnati al volume *Gli uomini chiari, La diga*. Il sospetto circa la vanità del ricorso a categorie concettuali e al gioco delle astrazioni logiche, ridotte a balocco per distrarsi dal tedio e dalla routine, si mostra in tutta la sua disperante fondatezza nella storia del filosofo tedesco Vulpius, ritratto mentre medita passeggiando lungo gli argini di una diga che si oppone alla cieca violenza degli elementi. Nel breve racconto dalla possente caratura allegorica, la più nobile delle potenzialità umane si esercita nel tentativo di far quadrare i conti, riconducendo la materia al suo inerte stato di abbandono alla casualità. Tuttavia, il palese compiacimento di questa mente razionale che si risveglia, poi comincia faticosamente a tessere la sua tela per arginare il mondo fenomenico assoggettandolo alle volontà dello spirito, lascia trapelare segnali ambigui e pericolose confusioni tra il piano da cui muove il soggetto pensatore (l'io, o se vogliamo, il *cogito ergo sum*) e quello dell'oggetto d'indagine, una natura postulata come informale antitesi all'individuo e ai suoi valori. L'incosciente moto dell'avvicinarsi delle esistenze puramente biologiche («In realtà sotto la coltre di spumosa rabbia vi era il nero immobile inchiostro degli abissi, dove una vita tumultuosa continuava in silenzio a scandirsi in miliardi di esseri, e di ottenebrate elementari avventure») si prende la rivincita sull'orgoglio di una creatura condannata a interrogarsi sul senso da attribuire alla propria storia, alle evoluzioni lentissime e cruento della civiltà, senza riuscire ad accettare l'orizzonte materiale che lo accomuna agli altri esseri.

Aperte le valve della mente, mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo circondato da veli grigi, Vulpius cominciò a farsi strada tra i relitti concettuali che gli ingombravano la mente, fissando in un disciplinato elenco i termini e le proprietà dell'assoluto, vale a dire le verità geometriche e logiche riconducibili per necessità incondizionata alle cause prime, e il cui contenuto complessivo doveva corrispondere a una legge universale identica a se stessa e perciò a una verità eterna, esistente necessariamente perché necessariamente pensabile alla luce dell'impossibilità del suo contrario. Non fu un lavoro da poco; quando gli sembrò di aver dato una sistemazione sufficiente alla premessa che gli occorreva, continuò ad alta voce:

— Bene, e adesso vediamo se questo mondo fenomenico non ha diritto anche lui a partecipare al banchetto.⁵⁴

Con crudele ironia, Rosso ci descrive il destarsi dell'intelletto da uno sfondo di contaminazione, per via di metafora, con l'alterità biologica («aperte le valve della mente») e ci prospetta l'ineludibile processo – degno di una fisiologia meccanicistica – di messa a fuoco della realtà circostante («mentre la pupilla dilatata passava alla retina l'immagine di un sole grosso e scialbo»). Del resto, di sprone per l'elaborazione di tale dotto teoria sono l'ambizione, il desiderio di notorietà e un carnalissimo appetito che sembra essersi originato proprio dalla sua disposizione speculativa: «e poiché era stanco, felice e disposto a ricompensarsi, lasciò che una immagine femminile si sovrapponesse a quegli spirituali esercizi». I trionfi dell'umanità in caccia dell'assoluto e di verità metafisiche sancite da teoremi

⁵⁴ R. ROSSO, *La diga*, in *Gli uomini chiari*, Torino, Einaudi, 1974, p. 39.

matematici sfumano con la stessa labilità con la quale gli spruzzi gelidi scagliati da un'ondata più forte delle altre destano dalle sue elucubrazioni il solitario pensatore privandolo del suo tesoro di «caldi fermenti interiori, di intraviste perfezioni» e riportandolo bruscamente in seno alla realtà che «si precipita con fracasso a riempire il posto vuoto».

Il primo blocco di testi della raccolta einaudiana vide la luce su «Nuovi argomenti» con il titolo di *Apologhi della medusa*: si tratta, a detta dell'autore, di «prose brevi, talora brevissime, poco note. Ho rappresentato una certa idea della storia come appendice della biologia, in forma di reperti archeologici e di descrizione zoologiche». ⁵⁵ *La medusa, I gabbiani, Il campo* e gli altri pezzi tracciano un percorso di fuoriuscita dall'umano e dalle sue passioni irrazionali; il punto di vista è demandato a esseri che occupano un grado inferiore sulla scala che l'uomo ha immaginato per celebrare i propri trionfi. La labile complessione della medusa la rende un organismo traslucido e ricettivo, pronto a farsi plasmare dal mare, cui si abbandona quale elemento insignificante eppure decisivo di un miracoloso equilibrio. Non diversamente si comportano le formiche che resistono ai cataclismi cui è esposto il loro formicaio disponendosi con rassegnata naturalezza alle modificazioni dettate dai processi lentissimi dell'evoluzione, o i gabbiani che scrutano dall'alto un naufragio avvertendo una specie di turbamento per le grida dei naufraghi «così simili a quelle di immensi gabbiani feriti». In realtà, gli animali di cui si descrivono le abitudini reagiscono in maniera ottimale alle avversità e organizzano la propria esistenza su basi di razionale pragmatismo e solidarietà reciproca. Addirittura impietoso è il raffronto tra i costumi dei topi, studiati dal naturalista romano Fabio Prisco, e quelli delle sette religiose, non da ultimi giudei e cristiani caratterizzati da una peculiare «avversione per una parte della natura». Il viaggiatore osserva la fauna della terra di Palestina e intrattiene una corrispondenza sul tema; rapidamente la comunicazione scientifica tracima in aspri giudizi sulla condotta esagitata e violenta degli uomini: «essi, gli animali, rialzano ai miei occhi la bilancia della vita che gli uomini caricano delle loro stoltezze; e non mi riferisco, bada, ai leoni alle tigri superbe o agli ingegnosi elefanti, né tantomeno agli animali domestici, ma a tutti gli animali in generale, compresi quelli che hanno aspetto modesto e scarso rilievo nell'insieme, come ad esempio i topi, dei quali proprio in questo periodo vado studiando i costumi». ⁵⁶ Una serie parallela di racconti affronta ad ampio spettro l'efferata catena di guerre, delitti, efferatezze, imposizioni e sacrifici in nome di dogmi religiosi dai quali la storia ricava i propri annali. Ne *L'etiopio*, l'oggetto della narrazione è la vita durissima dello schiavo Tarphis, costretto a lavorare nei cantieri egizi per edificare una piramide; la sua intera esperienza si concentra in quell'impresa: «il centro era stato fin dai suoi primi anni il cantiere, la bestia smisurata che ingoiava e tagliava e alzava e levigava la pietra, e trasformava il sudore e il sangue, la fame e la morte nel palazzo d'oltretomba del re, in un luogo immortale». ⁵⁷ L'esempio di un etiopio scuoiato vivo perché «aveva schernito la

⁵⁵ Intervista a cura di Giovanni Casoli, «L'Avanti», 18 agosto 1971.

⁵⁶ R. ROSSO, *I topi*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 77.

⁵⁷ R. ROSSO, *L'etiopio*, in *Gli uomini chiari* cit., p. 25.

divinità degli animali e l'umanità del dio della guerra, e aveva negato ai sacerdoti ogni facoltà mediatrice» contribuisce a sedare il dubbio sulla veridicità dei racconti sulla dimora ultraterrena, favole che i potenti e i sacerdoti diffondono per tener buona la massa degli sfruttati. In *A Cuerta A.D. 158...*, Fra Luis de Sotomayor sovrintende con negligenza al rogo di un eretico. Terminate le sgradevoli incombenze, il frate si isola in un'allucinata visione beatificante che lo solleva a uno stato di mistica perdita di conoscenza consentendogli di tenere fuori dal raggio d'azione dei suoi sensi le urla e i lamenti della vittima arsa viva. Rosso accosta seccamente a questa forma di evasione dalle responsabilità del somministrare il male e la morte in nome di Dio, fuga attuata grazie all'ottundimento delle percezioni, l'indifferente siesta di un gatto intento a godersi la digestione.

Sempre nel volume *Gli uomini chiari*, il racconto dell'aedo Femio, testimone e poi vittima della strage dei Proci, traccia la vicenda di Odisseo e della sua gente straniera, gli uomini chiari riconoscibili dall'eccellenza nell'uso dell'intelligenza, della frode e della violenza. Ma il suo canto, sollecitato dallo stesso signore dell'isola, sarà strozzato durante l'eccidio, con il suo segreto: «nessuno lo avrebbe udito, a nessuno dunque avrebbe potuto dare l'enigma degli uomini chiari, che una maga aveva consegnato a lui e lui risolto».⁵⁸ L'insoddisfazione, l'ansia di conoscenza e il desiderio di migliorare la propria condizione elevandosi oltre il grado che conviene ai mortali differenziano i seguaci di Odisseo dai pacifici indigeni pelasgi, alieni dal guerreggiare e dediti a occupazioni che ne palesano l'integrazione nei ritmi del tempo ciclico. Con l'ingresso nella storia l'uomo declina la propria sostanza immutabile:

Gli uomini chiari erano abili, piegavano le cose a ogni idea, erano stati indubbiamente essi, o i loro fratelli del continente, a scoprire il mirabile bronzo, a tirar su agili mura attorno alle città, a perfezionare l'arte del governo e quella ancora più difficile della scrittura, forse anche a far più grandi e più veloci i vascelli. Malgrado ciò vi era qualcosa in mezzo ai loro disegni, qualcosa di illimitato che non convinceva, perché sembrava attirare più fatica e più dolore, troppa fatica e troppo dolore per non far dubitare della loro opportunità, e non restare col sospetto che tra le pieghe di quelle novità e conquiste vi fosse uno spirito nefasto. Probabilmente molto dipendeva dalla loro fantasia, che era senza limiti; bastava pensare al diletto che prendevano di pitture e di canti, e all'eccitazione che gliene veniva (e che, ahimè, avevano trasmesso in così alto grado proprio a lui, Femio!)⁵⁹.

Questa certezza di una scia di sangue che accompagna lo sviluppo della società, dall'epica mediterranea allo scenario fantascientifico de *Il gabbiano nero*, dissolve ogni illusione umanistica, soprattutto quella che vede nella parola lo strumento per redimere la realtà attraverso la narrazione.

Messe al servizio di una simile prospettiva di critica della vita, le risorse compositive e la gestione dei registri espressivi assecondano le strategie della presa di distanza dalla propria ulcerata materia. In questa direzione segnalo l'uso accorto delle tecniche di straniamento (perseguite fino al virtuosismo acre che spinge Rosso a chiudere un racconto sul dettaglio dell'orrore informe riflesso nella pupilla del gatto che osserva placido un autodafé), il raffreddamento delle insorgenze emotive e sentimentali in nome del gelido scandaglio della scrittura, l'attitudine alla disposizione del quadro

⁵⁸ R. ROSSO, *Gli uomini chiari*, ivi, p. 65.

⁵⁹ Ivi, p. 56.

ambientale secondo una logica teatrale, da scenario intossicato di letterarietà (Trieste, Venezia, Roma, Tebe, la foresta venezuelana: fondali dell'immaginario, ma anche centri nevralgici che irradiano il dolore della perdita, dell'esilio, dello smarrimento). Se la storia è una trama convenzionale e ripetitiva, e il racconto un tormentoso procedimento in bilico tra chiarezza e oscurità, nemmeno la ricomposizione degli assetti sociali in chiave utopica costituisce un approdo valido, traducendosi anzi in velleitario contraltare all'angoscia per le diseguaglianze e la sopraffazione in cui si riassume la vicenda della specie dominante sul «pianeta indecente» (questo il titolo di un dramma dedicato alla figura messianica di Charles Fourier – approciata in chiave buffa e patetica –, alla sconfitta del suo progetto utopico fondato sull'armonia, la concordia e la soddisfazione del desiderio). Né sorte migliore tocca ai sommovimenti rivoluzionari, costretti a fare i conti con la debolezza e l'incoerenza dell'essere umano. Il culmine della drammaturgia dell'autore triestino si colloca proprio nel punto di congiunzione tra un epocale e tragico passaggio della storia – la caduta del comunismo – e l'amaro rendiconto di Alexei Miscin, il funzionario addetto alla cura della salma di Lenin.⁶⁰ Il monologo del povero imbalsamatore tocca con lancinante intensità alcune delle aporie della visione progressiva della storia e così lo strazio del naufragio della vita privata di questo etilico eroe della difesa del passato dalla consunzione si fonde con la malinconia per le speranze tradite, i cambiamenti abortiti sul nascere, le ideologie piegate agli interessi dei detentori del potere in un clima incupito da purghe e repressione. Spinto all'identificazione con il venerato paziente e disgustato da un presente laido in cui tutto ha un prezzo, Miscin deciderà di sostituirsi alla salma (che si è nel frattempo decomposta a causa della negligenza del suo custode, troppo preso dalla vodka e dalle pene dell'amore coniugale tradito). Prima di stendersi sul catafalco, egli celebra un surreale requiem per l'estinto e il suo mondo, improvvisando un discorso che ricalibra gli enunciati del compagno Vladimir Il'ič alla luce di una desolata contemplazione del disordine:

Però non... puoi... andartene così... Di qualcosa ... Va bene... (*Si deterge lentamente, con molta fatica, il freddo sudore sulla fronte*) Le prospettive della rivoluzione mondiale sono... eccellenti... Ciò che abbiamo edificato è una conquista storica colossale... Intendo elaborare una norma che preveda pene severe per chi accetta mance... Ecco, insomma, non c'è nessuno che mi ascolti... posso dirlo: la legge... generale... se esiste... è la menzogna... la ferocia... e... l'indifferenza. (*Si ridistende supino*).⁶¹

Come ogni sistema allegorico, la narrativa di Renzo Rosso contempla la *facies hippocratica* della storia. Egli riserva al romanzo, integrazione e insieme sconfessione del racconto in prospettiva storiografica, il compito di delucidare le ragioni nascoste che stanno all'origine delle nostre azioni, la radice oscura dei

⁶⁰ Una dichiarazione dell'autore conferma la centralità di questo progetto nel quadro di una produzione tanto varia: «Il suo seme risale all'estate del 1965, un viaggio a Mosca assieme a Walter Pedullà e a Luciano Della Mea nel corso del quale visitammo il mausoleo di Lenin. Evidentemente le gigantesche contraddizioni che si addensavano sulla sua mummia cominciarono a fermentare nel mio cervello, al punto che l'idea di trascinarle in teatro produsse un andirivieni di ipotesi che durò la bellezza di 30 anni; alla fine trovai la soluzione nel curatore conservativo di una tanto famosa imbalsamazione. È un monologo per attore solista, accanto al quale compaiono all'inizio due comparse che non parlano» (*Le trenta pagine più belle di Renzo Rosso scelte da lui medesimo*, «L'Illuminista», anno II, n. 6, dicembre 2002, p. 82).

⁶¹ R. ROSSO, *L'imbalsamatore*, in «Hortus Musicus», anno V, n. 18, aprile-giugno 2004, p. 35.

sentimenti e le aspirazioni della collettività. Per nulla retorica e pedagogica, la scrittura dell'autore triestino rifulge per un trattamento sperimentale del materiale verbale; la sua poetica – classica quanto a procedimenti e conformità alla tradizione – si caratterizza per la riformulazione del concetto di realismo, trasformazione che ne sposta l'accento dalla superficie alla profondità. Attraversando contrasti e lacerazioni, mostrando gli scompensi tra il soggetto e la realtà, infine intrecciando monologhi *in limine mortis*, la sua opera attinge una compiutezza e un rilievo esemplari, lascito di una stagione letteraria che non temeva le scommesse capitali dell'impegno e della ricerca di nuovi traguardi espressivi.

In qualche modo narrare è anche sviluppare l'idea che uno ha della realtà. Ora questa idea non è mai ferma, è in continuo movimento. E anche, individualmente, in continuo approfondimento. Per esempio, noi possiamo dire che ogni letteratura alla fine, col passare del tempo, rivela delle inadeguatezze, e a queste corrisponde via via il sentimento delle inadeguatezze della lingua. La letteratura, la narrativa è in qualche modo la ricerca di un tessuto che corrisponda meglio a questa realtà mobile portando alla luce le parti oscure. In questo sforzo la lingua manifesta la sua funzione più creativa. Voglio aggiungere: questo sforzo linguistico e però una sola delle coordinate dell'arte. Un'altra è la forma, che si può anche chiamare ricerca della bellezza dentro i limiti della composizione. Questa bellezza è per me la traduzione in termini metaforici del sentimento della morte.⁶²

⁶² *Certi scrittori si confessano*, intervista di Anna Mongiardo, «Il Messaggero», 12 gennaio 1981.

Stefano Giovannuzzi

Scrittura vs libro: l'officina di Amelia Rosselli

1. Le lettere che la Rosselli invia al fratello John in Inghilterra sono una miniera di notizie.¹ Amelia fa periodicamente il punto sul suo lavoro poetico; solo che, invece di illimpidirsi, la storia delle singole raccolte ne esce considerevolmente imbrogliata. Tanto peggio, come nel caso di *Variazioni Belliche*, il libro d'esordio, in assenza di altre pezze documentarie, manoscritti o dattiloscritti, abbozzi preparatori, inediti.² Il 15 marzo 1958 – siamo agli albori della prima raccolta – Amelia scrive: «Wrote book of poetry in Italian. 35 poems. Many get published». In realtà, è opportuno ricordarlo, nessun suo testo letterario viene pubblicato fino al 1963.³ E infatti la Rosselli scrive ancora il 14 aprile, smentendo un celere sbocco editoriale: «Have lately written a book of rather long poems in Italian. Sent them off to an Italian editor: no answer yet». Con «book» Amelia intende una serie nutrita di poesie, dotata di autonomia; in altre parole qualcosa che oscilla fra la sezione di una raccolta e un libro compiuto. Un'oscillazione non piccola, come si comprende bene, destinata a produrre una discreta ambiguità nella lettura dei documenti. Il tono che la Rosselli adopera il 14 aprile sembrerebbe indicare che nelle due lettere non si allude allo stesso libro. Quattro anni dopo, il 19 aprile 1962, in una lettera a Pasolini che descrive l'impianto originario di *Variazioni Belliche*, la sezione di apertura si intitola *Poesie 33*:⁴ col titolo *Poesie* diventerà poi la prima parte della raccolta finalmente edita nel 1964. Dunque – anche solo numericamente – i «35 poems» sarebbero il nucleo a partire da cui si stabilizza la sezione *Poesie*. Non è invece chiaro cosa si debba intendere con «rather long poems», non avendo termini di riscontro concreti, ma non parrebbe trattarsi dei «35 poems»: se questi coincidono con le *Poesie*, le *Poesie* non sono affatto pezzi di notevole estensione; sono al contrario, e spesso, piuttosto brevi.⁵ Ciò crea ulteriori difficoltà, perché in una lettera dell'11 maggio 1958 si legge:

sent a book of poetry in Italian off to Vallecchi Editors, about a month ago. They seemed interested, and asked for the appendix I'd compiled along with: as yet I've no answer as to publication: I don't believe they'll want it, though: but have two or three half – offers for publication with Editors a little less weighty.

¹ Il carteggio con John Rosselli è conservato nel Fondo Rosselli, Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Ad esso rinviano tutte le citazioni dalle lettere al fratello impiegate nel seguito del lavoro.

² Le carte rosselliane al Fondo Manoscritti riguardano solo i testi editi: di inediti o di fasi redazionali diverse da quelle poi giunte alla stampa non c'è traccia. E per una decisione, che è tipica dell'autrice, di eliminare tutto quanto devia dal progetto centrale.

³ Il primo in assoluto è *La libellula (frammento)*, uscito su «il verri», n.s., 8, giugno 1963.

⁴ Cfr. A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, p. 10.

⁵ Il novero delle poesie lunghe non esorbita i due o tre pezzi: *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè, E poi si adatterà, alle mie cambiate contingenze, car, e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non.*

Il libro potrebbe essere quello indicato il 14 aprile 1958: le date si sovrappongono quasi alla perfezione. Il rinvio ad un'«appendix [...] compiled along with» sembra però rimandare ancora al nucleo dei «35 poems»: fra le carte superstiti esiste infatti un *Glossarietto per «Poesie 33»* che con buona probabilità è l'«appendix». ⁶ Ma allora, malgrado le incongruenze, le tre lettere parlano costantemente di una sola raccolta?

In attesa di una risposta da Vallecchi, quindi anche da Neri Pozza, allorché sfuma la prospettiva vallecchiana, il 26 maggio 1968 la Rosselli scrive:

Have gone on writing a longish queerish book in Italian – haven't copied it out as yet, and really can't tell whether its of worth or not. Very different in form and meaning from the first.

Il «longish queerish book in Italian» è *La Libellula*, come si ricava da altre testimonianze successive: ⁷ una volta condotta a termine, un testo di almeno cento pagine, nella stesura della fine degli anni Cinquanta. Ma la precisazione che si tratta del secondo libro in via di compimento a quella data non chiarisce, rende invece più arduo, se possibile, districarsi e sciogliere o meno il nodo dell'identità fra i «35 poems» e il libro di «rather long poems». Il quale nel seguito della vicenda sembrerebbe essersi volatilizzato, almeno in quanto «rather long poems». Siamo di fronte ad un'officina in frenetica, se non caotica, effervescenza. Il 7 luglio – è ancora l'estate del 1958 – Amelia annuncia a John la conclusione di un ulteriore libro, questa volta distinto senza equivoci dai precedenti:

Finished a book of poetry (about 150 pages) in June: worked perhaps too much and too intensely though desordenately this year I am stufa. The book seemed to send a certain writer friend of mine into half-raptures: says he can get it published.

L'effervescenza è testimoniata dai tempi di composizione: centocinquanta poesie in circa un mese; non poco, se l'impresa va posta subito a ridosso delle cento pagine della *Libellula*, o magari si sovrappone ad esse. Anche in questo caso il libro è (o piuttosto sembra) pronto per la stampa ed ha una mole non indifferente. Non sappiamo di cosa possa trattarsi: il numero dei testi è prossimo a quello delle *Variazioni* (la seconda sezione di *Variazioni Belliche*), ⁸ benché le date non collimino: nell'edizione del 1964 *Variazioni* ha come termini cronologici 1960-61, che però non sono del tutto affidabili. ⁹ In neanche sei mesi, la Rosselli avrebbe dato una prima

⁶ Ora in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 21 sgg.

⁷ Cfr. almeno la *Nota per l'editore*, che dovrebbe risalire all'autunno del 1965, ovvero allo stadio conclusivo di *Serie Ospedaliera*: «Devo menzionare che *La Libellula* è stato scritto dopo *Poesie* (prima parte di *Variazioni Belliche*) benché io abbia segnato accanto al titolo *Poesie*, la data 1959. Si tratta di un mio errore: *Poesie* venne scritto nel 1958 (non nel 1959), e *La Libellula*, subito dopo, prima di *Variazioni* (1959-61) (seconda parte di *Variazioni Belliche*)» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 49).

⁸ Nella lettera a Pasolini del 19 aprile 1962 la seconda sezione del libro è indicata col titolo provvisorio di *Variazioni 123*: come per le altre due sezioni, il numero denota la consistenza dei testi che la compongono. Una cifra a prima vista non lontana dalle «about 150 pages» di cui parla la lettera.

⁹ E che sia così lo documenta la *Nota per l'editore*, cit., dove gli estremi sono «1959-61». In ogni caso le poesie confluite in *Variazioni* non sono solo quelle del 1958; si legge in un promemoria in calce al *Glossarietto per «Variazioni 123»*: «Tagliare alcune delle poesie 1960, più che altro appunti» (A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 37). Tutta la questione delle date sembra legata al pasticcio – tipicamente rosselliano – di una cronologia forzata per garantire una sorta di primato alla *Libellula*: in una lettera a G. Davico Bonino dell'8 novembre 1963

sistemazione – anche se ‘prima’ non è la definizione corretta, vista la destinazione immediata dei libri alla pubblicazione – a tre libri di poesia.

Tutto ciò che sembra piuttosto vago, malgrado la sequela di annunci e le dichiarazioni impegnative, si dimostra ancora più indeterminato e *in progress* negli anni seguenti. Slittando di poco nel tempo, si comincia a comprendere meglio come funzioni il cantiere poetico, incredibilmente affollato, della Rosselli. Il 10 aprile, forse del 1960, scrive:

The editor Bobi told you about has seen all I've written up to now and likes it but I doubt he's got enough means for publishing or having someone publish that book of poetry I am fairly satisfied with. As usual Here many promise and few can. Haven't been writing at all these last months, but the vein I think will later on return.

Quale possa essere il libro di cui si parla è molto difficile dire: potrebbe anche non trattarsi di nessuna delle opere che conosciamo (o di un suo antefatto), di un progetto abortito e di cui eventualmente è stato salvato qualche testo. Quello della Rosselli non si profila un sistema creativo economico; al contrario, è ipertrofico. Il suo laboratorio costituisce un crocevia – come attestano le lettere – di testi apparentemente definiti e consegnati in lettura a editori e testi palesemente *in fieri*, senza che però nessuna decisione sia presa. Ormai alle soglie di *Variazioni Belliche*, Amelia scrive al fratello: «Am revising the writings piled up before leaving – amounting to almost two books – and will then (?) show to the Principessa Caetani, for her to advise me what to do with them» (18 ottobre 1961). Nuovamente: che cosa possano essere gli «almost two books» da mostrare a Marguerite Caetani non è dato sapere. Non due delle tre sezioni della prima raccolta, di cui si discute nelle lettere a Pasolini a cominciare dall'aprile del 1962: il fatto che siano «piled up», in fretta e furia, implica l'assenza di qualsivoglia sistemazione, anche provvisoria, lo stato di materiali grezzi. Niente a che vedere con un libro. A rendere più macchinoso il quadro, bisogna inoltre rammentare che, almeno dal luglio del 1961, Feltrinelli ha in mano tutto ciò che la Rosselli ha scritto e destinato alla stampa.¹⁰ Neanche i dati che si possono riconnettere con migliore sicurezza alla genesi di *Variazioni Belliche* compongono uno scenario meno disordinato.

Una lettera a John del 20 febbraio 1962 riepiloga lo stato dell'arte:

I've been copying everything written by me in the last 10 years = 3 books in Italian, 1 book in English, smaller works in French round '55-57. Sent the Italian ones to Vittorini, later to Pier Paolo Pasolini. Crossing my fingers for publication.

Lasciamo da parte la storia della poesia in inglese, anche se sarebbe l'occasione per un'indagine perfettamente parallela a quella delle raccolte in italiano: basti rammentare che accanto all'officina italiana nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta anche l'inglese è particolarmente attiva; vi si sbrigliano, lentamente e con

(Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino), il poemetto parrebbe da pubblicare addirittura prima di *Variazioni Belliche*. Il depistaggio ha avuto ricadute non secondarie sulla storia editoriale e critica del poemetto, come è noto.

¹⁰ Cfr. lettera a John, 10 luglio 1961.

molte incertezze, *October Elizabethans* e *Sleep*.¹¹ Il bilancio, impreciso e sicuramente incompleto, si fa relativamente più circostanziato il 7 aprile 1962, almeno per quanto riguarda i tre «books in Italian»:

News of work: Pasolini has accepted nearly all the work I'd presented to him (*Variations 123* in Italian 33 *Poems* in Italian 44 *Fragments* in Italian – titles temporary) and Garzanti Editions is to publish these in one volume, with Pasolini's preface.

«Nearly» forse comporta che Pasolini non ha accettato tutto e che fra i testi proposti in lettura c'è anche *La Libellula*? Sembrerebbe di sì.¹² Le tre sezioni – come attestano le lettere a Pasolini – fermano la struttura di partenza di *Variazioni Belliche*: accanto a *Poesie 33* e *Variazioni 123* vi compare *Frammenti 144*, che, letteralmente, evapora nel corso del 1962, senza lasciare residui. Di *Frammenti 144* non sappiamo nulla, ma la mole – 144 pezzi – permette di intravedere un po' meno vagamente come *Variazioni Belliche* galleggi su una massa di testi enormemente più ampia e sia, di fatto, il relitto di brusche liquidazioni, l'ultima delle quali messa in opera non in una fase aurorale, ma a libro ormai imbastito e consegnato ad un lettore di prestigio qual è Pasolini. Malgrado il tono di alcune lettere, per la Rosselli fino al *ne varietur* della stampa non esiste nulla di irreversibile; tutto rimane fluttuante, passibile di assetti ulteriori o di distruzione. E le distruzioni comportano di regola la perdita di centinaia di poesie, di intere raccolte, non di qualche testo dubbio.

Anche se non direttamente implicata nella genesi di *Variazioni Belliche*, l'orizzonte dei primi anni Sessanta è attraversato dalla fugace cometa di un'altra raccolta in italiano, provvista addirittura di titolo – il che non è secondario: *Variazioni Belliche* a lungo non ha titolo – e quasi pronta per l'editore. In una lettera dell'8 novembre 1963 a Guido Davico Bonino, segretario editoriale Einaudi, Amelia avanza tutte le sue richieste; fra le altre cose spuntano «un libro o poema del '58-'59, e l'ultimo, *Il Poeta Idiota*, ancora da terminare (poesia in italiano)». Il poema è senz'altro *La Libellula*, ma del *Poeta Idiota*, per cui la Rosselli chiede «calma e tempo per terminare con precisione»,¹³ dunque qualcosa di più di un mucchio di poesie, non resta null'altro che il titolo: svanito.

Al confronto *La Libellula* ha un miglior destino, non scompare – anche se il rischio è molto alto, visto lo scarso interesse degli editori e i dubbi dell'autrice. Non occorre insistere troppo sulla vicenda del poemetto, ormai ben nota:¹⁴ la stesura finale, relitto di un poemetto in partenza cinque volte più esteso – 20 pagine contro 100 –, non costituisce un'eccezione, ma la norma. Con tutte le complicazioni che di necessità comporta – nel caso del poemetto in modo esemplare – la distanza di otto anni fra la prima redazione e il testo, radicalmente diverso, finalmente uscito in rivista nel

¹¹ Per la genesi delle due raccolte cfr. ora gli apparati critici a *Primi Scritti* e a *Sleep* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tandello, introduzione di E. Tandello, Milano, Mondadori, 2012.

¹² Cfr. il poscritto alla lettera a Pasolini del 19 aprile 1962, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., pp. 12-13: Amelia vi chiede la restituzione del poemetto.

¹³ Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino.

¹⁴ Cfr. l'apparato critico a *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit.

1966.¹⁵

Neanche il titolo della terza sezione di *Variazioni Belliche – Frammenti 144* – è da trascurare: sembrerebbe alludere ad una pratica non saltuaria, se interpretiamo correttamente. Come si vedrà con *Appunti Sparsi e Persi* (1983), fra le carte rosselliane si può accumulare una galassia di schegge testuali, avanzi di poesie mancate, che può arrivare a configurarsi in libro, ma che testimonia, oltre all'eliminazione di interi «books», il processo parallelo di atomizzazione di singoli testi, ridotti – per quanto riguarda gli *Appunti*, in *Appunti Sparsi e Persi* – a pochi versi, in molti casi uno solo.¹⁶

Variazioni Belliche riesce con fatica a disincagliarsi da una agglomerato di testi difficile da mantenere sotto controllo e che, per quanto relegati ai margini come scarti, possono rientrare in gioco. Il 12 giugno 1962 Amelia scrive a John: «still have to look aver about 50 poems I'd scartati; they seem allright to me now». Non è dato sapere quale possa essere stato il destino delle cinquanta poesie rifiutate e poi recuperate: ne concludiamo però che i libri della Rosselli sono costantemente insidiati da segmenti anche cospicui che entrano o escono dal novero dei pezzi eventualmente da includere, incrementando la precarietà della raccolta. L'instabilità permanente che minaccia la tenuta dell'opera si prolunga per *Variazioni Belliche* fin oltre la pubblicazione, sfumando il confine fra un libro e l'altro. La raccolta esce nell'aprile del 1964; esattamente un mese dopo – il finito di stampare è «maggio 1964» – escono gli atti del convegno di Palermo del Gruppo 63, dove sotto il titolo *Variazioni Belliche* compaiono quattro poesie. Amelia ha consegnato i suoi testi prima di chiudere il libro d'esordio, ma proprio per questo l'effetto è particolarmente straniante: dei quattro pezzi solo uno entra nella raccolta, mentre due – *Per una impossibile gagliarda esperienza e settanta pezzenti e una camicia* – diventano parte di *Serie Ospedaliera*.¹⁷ La difficoltà di svincolare il singolo libro dalla ganga delle poesie scritte si accompagna dunque alla difficoltà, non minore, di differenziare un libro dall'altro, affidando loro una distinta fisionomia. È una condizione che riguarda molte delle raccolte principali: la provvisorietà di *Variazioni Belliche* si rinnova con *Serie Ospedaliera*. Data per conclusa alla fine del 1965, un anno dopo – a cantiere di *Documento* già aperto – la compagine del libro seguita ad essere in movimento: la scelta allestita su «Malebolge», da *Serie Ospedaliera* – con un «da» eloquentissimo – contiene un pezzo, *Tentando con le massaggiate mani*, che poi non compare nel volume a stampa.¹⁸

L'impegno a definire con chiarezza un progetto, la scelta di un rigore metrico e formale, costituiscono, oltre che nette prese di posizione nel dibattito teorico,

¹⁵ Sul primo fascicolo della rinata «Nuovi Argomenti»: n. s., 1, gennaio-marzo 1966.

¹⁶ Ridotti a frammenti minimi, la disposizione continua degli *Appunti* sulla pagina conferma il carattere di flusso ininterrotto quale tratto precipuo della scrittura rosselliana.

¹⁷ La sovrapposizione fra *Serie Ospedaliera* e *Variazioni Belliche* è ancora più intricata: nel fascicolo di aprile 1964 della rivista «Leader» escono i sei pezzi intitolati *Serie Ospedaliera* che annunciano la seconda raccolta.

¹⁸ La microantologia esce sul fascicolo 3-4, autunno 1966. *Serie Ospedaliera* era già stata dichiarata conclusa in una lettera a Pasolini di un anno prima, 13 dicembre 1965. E il 28 novembre dello stesso anno un'altra lettera a Pasolini era accompagnata dalla *Nota per l'editore* che scandiva nei dettagli la struttura della raccolta. In mancanza di un approdo definitivo alla stampa, la dichiarazione di fine lavori rimane puramente teorica e il libro si mantiene di fatto aperto.

autentici argini contro un limite interno della scrittura, che in quanto flusso continuo oppone resistenza ad ogni ipotesi di regimentazione e di progetto.

2. Di *Serie Ospedaliera* è pervenuta una copia ciclostilata (SO.1),¹⁹ ma non la stessa quantità di informazioni disponibile per *Variazioni Belliche*; anche in questo caso i dati sono però rilevanti, e soprattutto convergono a delineare un paradigma di funzionamento coerente. Il 15 gennaio 1965 John riceve la notizia che un secondo libro è concluso e in mano a due grossi editori:

Have just handed in my book (2d in Italian) to Einaudi and Feltrinelli, on basi amichevoli, that is without acting scorrettamente as regards Garzanti's opzione. Feltrinelli especially seemed very interested an will give me his answer within a week.²⁰

È lecito immaginare che la Rosselli non abbia consegnato un'accozzaglia di carte in forma provvisoria, e tuttavia il 27 giugno dello stesso anno l'annuncio al fratello John di una nuova raccolta in allestimento è di tenore assai diverso:

Am preparing (I think) new book of verses in Italian but the material is all in rough copies and it'll takes ages to revise it, copy it over again, or continue it!

In forte contrasto con la lettera del 15 gennaio, «I think» non pare indicare ancora uno stadio di elaborazione molto avanzato. Sembra anzi giusto domandarsi se la Rosselli stia parlando dello stesso oggetto, oppure se la lettera si riferisca ad un nucleo di poesie poi dileguato: ma nulla consente di escludere che il libro eventualmente scomparso – o rifiuto in un diverso progetto – possa essere quello consegnato a Feltrinelli e Einaudi. Sono tutte illazioni, naturalmente, rese legittime dalle lettere successive a quella del 27 giugno, che non parlano più di un secondo libro finito, bensì di lavori in corso, senza un orientamento inequivocabile nella direzione di un nuovo libro:

Have stopped writing, I hope, after 2 months, but leaving me haggard. Correcting the material, which I find generally of fair level, though am bent on using for eventual publication either in book form or on reviews, only about 1/3 of it.

Così il 13 luglio 1965: se solo un terzo delle poesie prodotte è destinato ad essere salvato, la prospettiva editoriale resta del tutto imprecisata. Ma è in primo luogo lo stato d'animo su cui interessa fissare l'attenzione: la speranza di una sosta che arresti la spinta compulsiva sottesa alla scrittura, rendendo possibile ordinare il libro. Non è la prima volta che si incontrano espressioni del genere nell'epistolario: «Still writing, though not as thickly as in the mountains» (16 agosto 1965) suona liberatorio. Ed è lo stesso senso di liberazione dalla pressione della scrittura che traspariva in una lettera del 7 luglio 1958: «worked too much». La dialettica scrittura / libro è dunque un

¹⁹ Nel catalogo del Fondo Manoscritti SO.1 è indicato erroneamente come «Bozze dell'edizione Saggiatore»: in realtà non di una bozza di stampa si tratta, ma proprio di un ciclostilato del libro nella versione pronta per l'editore.

²⁰ Sulle controverse strategie editoriali messe in atto dalla Rosselli – che si possono tradurre in vere e proprie trappole per l'autrice, rallentando la pubblicazione dei suoi libri – cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, in A. Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, cit., p. 135 sgg.

tratto distintivo del modo in cui lavora la Rosselli, fin dalle origini. In altri casi di fronte alla coazione a scrivere si fa strada una sorta di passiva resa all'ineluttabile: «Wrote a good deal, at Sperlonga, and now back in Rome. Very simply: can't quite tell the value of these short poems» (23 settembre 1966). E in modo ancora più inerme: «Am writing more than I care to, want to. I don't seem capable of much else» (23 novembre 1966). Con questi frammenti di lettera siamo già oltre la stagione di *Serie Ospedaliera*: non è un grande entusiasmo quello che accompagna l'avvio di *Documento*.

Il fatto è che Amelia non riesce a fare il punto, se non nel momento in cui la pressione creativa si allenta. Perciò i tentativi di disciplinare la scrittura si ripetono. Il 6 luglio 1965 la Rosselli si prefigge di «not to let creative periods damage my studies, which I will hold regular. So the only thing is to cut as soon as possible with this linguistical delirare, and give it a less rhetorical importance». La meccanica che regola la produzione di versi arriva a profilarsi come una minaccia, a cui va posto un freno. Il «linguistical delirare» tende a risolversi in una spinta che agisce al di là delle intenzioni dell'autrice, depositando materiali che non trovano spazio in nessun cantiere aperto e che anzi paiono prescindere da ogni deliberata intenzione poetica. E dunque si rivelano tanto più difficili da collocare all'interno di un disegno razionale. In circostanze del genere, quanto i testi prodotti rischiano di diventare un paralizzante intralcio, revisione e selezione possono risolversi in drastici repulisti, come il 14 agosto 1965: «Threw out a whole book of poems written lately at great speed; it stank. I get great pleasure in taking decisions such as these». La Rosselli indica una via d'uscita che deve essersi ripresentata più volte, liberando spazio ed energia in un'officina ingombra. In questa circostanza non necessariamente si tratta di blocchi di poesie connessi con *Serie Ospedaliera*, anzi sicuramente non lo sono. Le poesie distrutte documentano piuttosto il getto continuo di una scrittura contro cui Amelia fatica a ritagliare il libro: l'impossibilità di trovare una collocazione a quanto scrive manda in stallo l'intero sistema. Non a caso due giorni dopo l'atto liberatorio la Rosselli dichiara di aver pronte «about 120 pages [...] of second book» (16 agosto 1965). Alla fine le poesie saranno 83, ma dopo ulteriori consistenti tagli:

I've just finished, more or less, my second book of poems in Italian, after having cut about one half of the original material: gave it to a good friend to read, waiting for his judgment, then will hand it over to Pasolini, then to Garzanti.²¹

La messa a punto del libro presuppone il contenimento dei blocchi spurii e la selezione di quelli ritenuti compatibili con un libro che intende essere consapevole autorappresentazione di sé *as a poet*. Lo scarto di interi libri o di nuclei di poesie che potrebbero essere sufficienti per imbastire un libro si ripete anche nell'intervallo fra la conclusione e stampa di *Serie e Ospedaliera* e le prime poesie di *Documento*, nell'estate del 1966, dopo un ricovero in clinica:

Can't work yet – except throw away something like 150 pages of very bad poetry written last 3 months. Quite a pleasure to be rid of it, *and* of other papers I'd been keeping without real reason.

²¹ Lettera a John, 13 settembre [1965?].

I tempi morti che precedono l'inizio di una nuova raccolta non sono affatto tempi morti per la scrittura. La lettera, come sempre a John, è del 17 agosto 1966, e i testi più antichi confluiti in *Documento* sono datati a partire dal 26: l'eliminazione delle poesie più recenti – la grandezza è di nuovo quella di un libro, per gli *standard* rosselliani – crea le premesse per mettere mano al progetto del terzo libro, cui la Rosselli assegna subito un particolare rilievo come punto d'arrivo della sua poesia.²² Quella del 17 agosto è però l'ultima liquidazione di una certa entità di cui resti memoria nell'epistolario. Negli anni che seguono *Documento* si dilata a grande collettore all'interno di cui rifluisce tutta l'opera in italiano prodotta nell'arco di quasi un decennio. Non si assiste più al proliferare di blocchi di poesie – alcuni definiti con la connotazione di *books*, altri semplicemente di *pages* – in rotta di collisione fra di loro che caratterizzava la stagione d'esordio: il che non significa che la pressione della scrittura sia diminuita, come abbiamo visto; è anzi aumentata, di pari passo, la spinta inerziale a contenere l'intera produzione in una sorta di deposito che si accresce a dismisura negli anni, secondo linee di sviluppo centrifughe. Mancando o riducendosi la selezione dei nuclei più eterodossi, diventa perciò un'impresa interminabile individuare i pezzi funzionali alla strategia del libro in una massa superfetante di poesie, che sovente si connotano all'insegna del mero esercizio, o poco più, come si legge in un bilancio del 24 febbraio 1968:

Have finally come down to choosing the poems out a pile of about 600 pages (some of it only exercise in writing) written these last 2 years. I don't think that I'll keep more than about 60-70. I'm pleased with the quality of the work salvato, but discouraged by the 10% pubblicabile! My tastes are getting however terribly severe.

E il primo luglio del 1969 (o forse 1970) la mole degli scarti non si presenta di entità inferiore, a partire da accumuli di testi che potrebbero anche essere successivi rispetto a quelli su cui la Rosselli lavora un anno prima, vista l'intensità con cui si dispiega la meccanica del processo creativo. Ciò che rimane nell'officina è in ogni caso sempre troppo:

Working on 5th book (*Documento*) which at the moment I hope will be my last. Un mare di materiale, which I am checking on very severely to throw out at least 2/3. It'll take me another year or two.

La revisione richiede uno sforzo costante, dal momento che la scelta dei pezzi già scritti viene sopraffatta dalla gestazione incessante di testi nuovi. Il flusso dei testi che vengono prodotti nel laboratorio rosselliano interferisce con la sistemazione del libro, ne dilaziona la chiusura – due anni per compiere una scelta fra le poesie composte fino a quel momento – e ne modifica i contorni. Al punto che il 2 aprile

²² È la stessa Rosselli a sottolineare in un'intervista la forte progettualità di *Documento*: «Quanto a progettare un libro, l'unica volta che l'ho fatto, è stato quando ho cercato di pianificare nella mia mente un testo del tutto contenutistico del tutto formalmente severo che avrei chiamato *Documento*. Pensavo in proposito ad una parodia non umoristica del sonetto. È semplicemente un rifare il sonetto tramite una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista. Nel primo terzo del libro riesco ad ottenere questo risultato» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli* [1981], «DonnaWomanFemme», n. 29, 1996; poi, col titolo redazionale *È molto difficile essere semplici*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 51).

1973 Amelia Rosselli si augura, per l'ennesima volta, di poter smettere di scrivere:

I'm attempting to stop writing (and the giving out of ideas and inspirations gratify this desire) and so that only exercise and somewhat humorous and cheering exercise should be left over – is something which does not depress me in the least. The professional typist come to my house almost everyday, and so we almost mechanically thump through those dreadful 300 pages, which I then gleefully throw into the wastepaper basket.

Tra la forma chiusa e ordinata del libro e la corrente autonoma, priva di forma e misura, della scrittura c'è un conflitto che non riesce a trovare un'agevole soluzione: per statuto la scrittura non è al servizio di un progetto e solo un suo completo – anche se temporaneo – arresto è la contropartita che rende possibile il libro. Nel caso di *Documento* la deriva del processo creativo è però molto difficile da contenere; anzi è nella sostanza accettata con una resa, almeno parziale, del progetto alla scrittura. Le poesie a cui Amelia Rosselli sta rimettendo mano nell'aprile del 1973 appartengono all'ultima stagione della raccolta, che l'autrice stessa definisce del «free-verse». Sono testi ormai piuttosto lontani dall'ipotesi di rifare in forme moderne la metrica chiusa della tradizione italiana con cui era nato *Documento*: il modello delle poesie più tarde rappresenta l'esatto contrario, malgrado il paradigma compensatore del verso «sfracellato».²³ Il libro cambia progressivamente volto, diventando inclusivo di strategie vistosamente divergenti: è una novità rispetto alla formazione delle raccolte precedenti, in cui sollecitazioni eterogenee producono libri diversi, alcuni diventati sezioni autonome, ad esempio, di raccolte stratificate come *Variazioni Belliche – Poesie e Variazioni* sono due sezioni antitetiche. Persino *Serie Ospedaliera* ha questo carattere composito, per la presenza del poemetto. Ma nella maggior parte dei casi l'impossibilità di comporre nuclei eteroclitici o formalmente inadeguati fa scattare la distruzione. Non è un caso se nella stagione di *Documento* il carteggi con John non parla più di una pluralità di *books*; non c'è che un alveo unico in cui converge tutta la poesia: lo scarto liberatorio di centinaia di pagine o di interi libri non ha più luogo, ed anzi nei confronti dei testi scartati l'autrice si assume una responsabilità né più né meno che nei confronti di quelli prescelti per entrare in *Documento*, come si legge nella lettera a John del 2 dicembre 1973, a libro ormai ultimato:

Just finished revising the book *Documento* (poetry in Italian) which I'd begun writing in 1966. It's taken me a year to revise it, and also a damn bit of money, since not being supposed to type at any length, I'd got various girl-typists to come to my house for dictation from the scartati etc. The revising business was a difficult very systematic almost exasperating job, since I just didn't have the courage to throw much of the scrap material (about 500 pages) I'd accumulated in seven years. The book in its final form is of about 180 pages, and some of it is the best I can do, but with all the jungling about and re-writing I've quite lost the original interest for it, and just don't think anything about it at all, except that I seem to have written it backwards, just lifting sheets of construction off of it, to get at its core. I suppose I'll come out round 1975-

²³ «Delle 206 poesie [in realtà 175], circa un terzo volontariamente evitano il verso chiuso tipico di *Variazioni* e di *La Libellula*; circa 38 poesie possono essere considerate di specie libera (ma secondo me derivano dal verso chiuso misurato ad inizio e poi in un certo senso sfracellato) e 32 di specie libero-chiuse, essendo predominante il verso fisso detto infatti chiuso. dunque 136 poesie sono, benché a volte leggermente ricordanti il sonetto classico metricamente sistematicamente organizzate, anche se dall'aspetto tipografico ciò non è perfettamente chiaro o analizzabile. (Lettera a F. Fortini, 17 aprile 1979, a cura di G. Palli Baroni, in A. Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, Firenze, Le lettere, 2007, p. 40).

76, after the one I gave in about a year ago for the Feltrinelli cooperative.

In realtà il libro non è veramente terminato nel dicembre del 1973. Il 16 agosto del 1975 la Rosselli è ancora incerta se eliminare dieci poesie: dalle 180 di DOC.2 ne cadono cinque quando probabilmente il libro è già impaginato da Garzanti.²⁴

Superfluo segnalare come a fronte delle 175 poesie definitivamente riunite in volume gli «scartati» ammontino a quasi il doppio, solo in parte riutilizzati in *Appunti Sparsi e Persi*. Costruire il terzo libro identifica con chiarezza l'operazione inversa della scrittura – «I seem to have written it backwards» –: *Documento* nasce rimuovendo l'eccesso di scrittura e, di fatto, demolendo un libro che nella conformazione via via assunta negli anni rischia di diventare esso stesso informe e ipertrofico come la scrittura. E d'altra parte, sia pure per la mancanza del coraggio di liberarsene, gli «scartati» mantengono lo stesso valore dei testi accolti. Non a caso reimpiegati in *Appunti Sparsi e Persi* finiscono per organizzare un libro alternativo con pezzi da costruzione che assomigliano largamente a quelli di *Documento*, quanto non pertengono direttamente – ed è la larga maggioranza dei casi – al bacino di questa raccolta. Nel tentativo di contenerla e ridarle unità, la precarietà del libro rispetto alla deriva della scrittura diventa in questa fase ancora più allarmante. E il libro si circonda in antitesi allo straripare della scrittura, con una perentorietà assente negli anni d'esordio.

3. Mentre dei volumi anteriori si è salvato poco o niente, della lunga gestazione della terza raccolta, *Documento*, il Fondo Manoscritti di Pavia conserva una pluralità di testimoni: il dattiloscritto in pulito, redatto con l'aiuto di dattilografe professionali, privo di correzioni ma con cinque testi espunti a libro ormai in bozze (DOC.2), il brogliaccio DOC.1 in cui la Rosselli riunisce, estraendoli da altri dattiloscritti, le poesie da copiare in pulito in DOC.2, l'insieme dei brogliacci preparatori per *Appunti Sparsi e Persi* (in particolare quelli che riguardano la sezione *Poesie*: ASP.1 e ASP.2, parzialmente), che accolgono alcuni dei testi esclusi dalla confezione di *Documento*, ma che compongono una sorta di mosaico con DOC.1 e con esso sono il verosimile residuo di un precedente vasto giacimento di aggregazioni parziali di poesie. DOC.2, in pulito com'è, non riveste uno speciale interesse, se non come testimonianza (al pari di *Serie Ospedaliera*) della forma libro dattilografica a cui la Rosselli pensa e a cui deve rinunciare pena l'impossibilità di trovare uno sbocco editoriale: l'omogeneità del dattiloscritto si mantiene sostanzialmente immutata dalla prima all'ultima carta e gli interventi o le annotazioni d'autore sono davvero minimi. Con gli altri dattiloscritti, in particolare con DOC.1, entriamo invece direttamente nell'officina. DOC.1 consente di verificare quanto emerge dalle lettere e di formulare qualche ipotesi di lettura sulla laboriosa stratificazione delle poesie, che con tutta evidenza presuppongono tempi di sedimentazione e di trascrizione in brogliacci distinti. La fisionomia composita di DOC.1 – non di zibaldone, tuttavia, perché i testi presenti

²⁴ Nel risvolto della sovraccoperta Bertolucci ricorda A Adriana («E sfiorare l'epistolario, se un'altra cosa s'intitola A Adriana»), che è fra le poesie eliminate all'ultimo momento I cinque testi eliminati sono recuperati nella sezione *Poesie* di *Appunti Sparsi e Persi*, che diventa davvero l'altra faccia di *Documento*.

rispecchiano al pari di DOC.2 l'impianto finale – è subito evidente: variano la carta e, anche se molto meno, la macchina da scrivere (in prevalenza, per quanto non sempre, una Olivetti). La Rosselli alterna a seconda dei momenti nastri diversi: il nero, largamente predominante, ma anche il blu e il rosso (una sola pagina, la 64). L'uso di uno stesso colore di nastro non implica che i testi appartengano ad una medesima fase redazionale (o più esattamente di copiatura); poesie contigue cronologicamente possono presentarsi in confezioni dattilografiche quantomai difformi: dal tipo di carta alla regolarità e alla nitidezza del carattere. Per converso testi collocati a distanza in DOC.1 possono mostrare tratti estremamente omogenei e dunque far pensare che in origine facessero parte di un medesimo dattiloscritto poi dissolto per impiegarne alcuni lacerti nella confezione del libro.

Sfogliando DOC.1 salta agli occhi una nutrita sequenza, intervallata da pagine che hanno caratteristiche del tutto discordanti e che la disperdono fra p. 59 e p. 179: essa comprende poesie composte in un arco di tempo piuttosto ampio, dal 1967 al 1971, ma trascritte in una sola fase con la stessa macchina da scrivere, una IBM, facilmente distinguibile dalla Olivetti che la Rosselli adopera per le altre poesie, su carta con filigrana verticale «Extra Strong Fabriano».²⁵ Potrebbe trattarsi di una selezione tarda (seriore almeno all'8 giugno 1971, data dell'ultima poesia della serie: *Continanza europea, se mai venne*); oppure di un'operazione retroattiva, che mira a colmare vuoti nell'architettura del libro in uno stadio di elaborazione ormai avanzato. Come che sia, il nucleo in questione nell'assetto di DOC.1 si interseca cronologicamente ad altri non meno facilmente riconoscibili: il blocco delle pp. 128-133 (da *Propongo un incontro col teschio* a *Ho distolto ogni luce*), o ancora una serie di testi del 1969-70 che sembrano provenire da uno stesso dattiloscritto.²⁶

Questo stato delle cose si riflette in una configurazione molto variegata delle singole pagine dattiloscritte raccolte in DOC.1, malgrado il rispetto di un impianto cronologico. Non è quasi mai detto che poesie che recano la stessa data o che appartengano a date in successione siano copiate con lo stesso nastro o con nitore e regolarità del carattere identici. Fra le prime undici pagine di DOC.1 – dove compaiono poesie scritte fra il 26 agosto e il 13 settembre 1966 – p. 1 è una copia carbone, p. 2 è in blu, le pp. 3 e 6 sono fotocopie, p. 4 è scritta con un nastro nero piuttosto usurato, p. 5 con un nastro nero buono, p. 7 con un nastro blu molto usurato, p. 8 con un nastro nero buono (l'irregolarità del carattere non l'avvicina però a p. 5), p. 9 con un nastro nero sbiadito (la data è la stessa di p. 8), infine le pp. 10 e 11 hanno la stessa data e sono trascritte con nastro blu, ma di assai diversa nitidezza. La presenza di fotocopie e di copie carbone potrebbe colmare con materiali di recupero

²⁵ Cfr. le p. 59, *Hanno trovato stracci bianchi per terra...* (1 maggio 1967), 78, *Tende rivoluzionarie sul mio cuore* (27 agosto 1967), 92, *Il freddo fa paura e il sangue anche* (22 dicembre 1967), 95, «*Neve*» (11 gennaio 1968), 97, «*Collasso*» (11 gennaio 1968), 100, *È una soneria costante; un micidiale comprometersi* (26 gennaio 1968), 111, *Un foglio verde o arancione non* (28 ottobre 1968), 124, *La tua faccia indelebile sulla carta* (24 maggio 1969), 127, *La passione mi divorò giustamente* (28 maggio 1969), 136, *Riposo il capo* (30 settembre 1969), 140, *Così nel furore lanciatissima* (17 ottobre 1969), 141, *C'è come un dolore nella stanza, ed* (20 ottobre 1969), 178, *Ho nella stella nera del mio destino* (24 maggio 1971), 179, *Continanza europea, semmai venne* (8 giugno 1971).

²⁶ Cfr. le pp. 138-139 (*Nella sola immaginazione e quel mattino dopo segretamente*), 142-143 (*Nuvoli a ritroso e Nel selciato uguale*), 145-151 (da *Rosa ripulita* a *Come se sapessi cosa vuol dire l'opposto*).

lacune dei dattiloscritti originali,²⁷ forse in un passaggio conclusivo della sistemazione del libro: un fatto che interessa in modo esclusivo i testi più antichi della raccolta.²⁸ Peraltro la Rosselli di alcuni dei nuclei trascritti possiede più copie di servizio, come si evince da ASP.2, dove compiano 32 dopplioni, talora più di uno della medesima poesia, di «scartati» presenti anche in ASP.1.

L'impressione è quella di una sorta di rompicapo, in un cui i testi debbono essere stati aggregati e disaggregati a più riprese, con una gestione a dir poco sorprendente di poesie che recano la stessa data redazionale e che ci si aspetterebbe di trovare in DOC.1 trascritte con la stessa carta e lo stesso nastro; in altre parole che la produzione dei testi e la loro copia procedessero di pari passo. Il gruppo di poesie alle pp. 35-40 (da *La severa vita dei giustiziati* a *Molle riverbero*, nella successione di *Documento*) risale allo stesso momento di ideazione: 2 gennaio 1967. I testi confluiti in DOC.1 non sono stati però ricopiati in uno stesso momento: le pp. 36 (*Ininterrotta la mana guida ancóra impotenza*), 37 (*Cerchi una giustizia: non l'avrai mai*), 40 (*Molle riverbero del cuscino fatto per*) sono formalmente identiche, scritte con nastro nero buono (ma la serie si continua almeno con 41, *Psicologicamente adempiente è il diamante*, del 21 gennaio 1967); le pp. 35 (*La severa vita dei giustiziati rinnoverava*) e 39 (*Finché non diventa vanità non è libertà*) sono redatte con un nastro nero molto usurato, e proprio questo tratto le accomuna ad un'ampia serie di poesie a cavallo fra 1966 e 1967, trascritte evidentemente insieme; la p. 38 (*Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?*) viene copiata con un nastro blu, piuttosto logoro. Anche in quest'ultimo caso un discreto numero di testi prossimi, con caratteristiche assai simili se non identiche,²⁹ sembra indicare che tutti i testi hanno fatto parte, in un qualche momento della storia del libro, di una medesima aggregazione temporanea. Il fenomeno pare attenuarsi notevolmente negli anni: un discreto nucleo di poesie stese fra gennaio e marzo del 1971, da p. 154 (*Moristi anche tu*) a p. 176 (*Parole pacifiche*), ad esempio, è costituito quasi interamente intercalando pagine che provengono da due differenti dattiloscritti, redatti, in momenti diversi, uno con un nastro nero alquanto sbiadito,³⁰ l'altro con un nastro blu.

In DOC.1 oltre ad una data tutte le poesie recano un numero che non rappresenta una qualche numerazione parziale – sfogliando il dattiloscritto il significato si chiarisce³¹ –, ma l'ordine di composizione di ogni poesia nell'arco di una medesima giornata: un ordine che viene rigorosamente rispettato in DOC.1 e DOC.2. Per cui, per quanto l'aspetto delle pagine sia molto eterogeneo e denoti come esse provengono da

²⁷ Alcuni degli originali recano traccia del passaggio in tipografia, per cui la Rosselli non allestisce delle copie di servizio ma utilizza gli stessi dattiloscritti poi riversati in DOC.1: il fatto che le poesie escano temporaneamente di brogliacci può aver comportato qualche inevitabile perdita.

²⁸ In carbone troviamo solo p. 1; sono fotocopie, oltre alle pp. 3 e 6, le pp. 22-24, con le quali in ogni caso non si deborda dal 1966.

²⁹ Cfr. le pp. 33-34 (*Perdona le colpe come io rimetto i terrori e E veleno forzarsi per nervi occulti*) e, con qualche incertezza, 48-51 (da *Nelle cene distillate a Il sole a scatti ci risveglia dal lungo*).

³⁰ La somiglianza del nastro e della impaginazione delle poesie farebbe pensare che a questa stessa sequenza appartenga anche qualche poesia del 1970.

³¹ DOC.1 reca anche traccia di una numerazione parziale, che arriva al numero 45 (nel dattiloscritto a p. 99, *Credete di poter amarmi?*), non conservata integralmente: la serie è ciò che sopravvive di un ordinamento che viene ridisciolto in DOC.1 con caduta di numerosi pezzi o spostamento rispetto alla posizione originale.

dattiloscritti diversi, le sei poesie del 21 gennaio 1967 sono in ultimo risistemate nella sequenza esatta di composizione.

È molto difficile ritenere che un simile *patchwork* rappresenti uno stato di organizzazione unitario. Non sembra però, come si accennava, che la Rosselli abbia proceduto ricopiando in una sorta di zibaldone i testi che riteneva degni di entrare nel volume in via di costruzione. Tantomeno che DOC.1 sia l'assemblaggio di fogli estratti dai dattiloscritti originari. Tenendo conto delle incongruenze fra le date, il colore del nastro e il carattere dattilografico, pare invece ragionevole concludere che debbano essere esistiti dattiloscritti in cui hanno preso forma le successive ondate creative,³² ma che fra questi e DOC.1 vadano collocati più dattiloscritti intermedi, i cui lacerti si riconoscono nel *corpus* di DOC.1 per omogeneità di carta e nastro, in cui lo strato originario della scrittura, individuato solo dalla successione cronologica dei pezzi, ha già ricevuto una qualche forma di scelta e sistemazione. È da questi dattiloscritti che la Rosselli attinge o scarta pagine per comporre l'edificio di *Documento*. Le tracce presenti nell'epistolario fanno propendere per questa ipotesi di lettura, fondata sulla presenza di depositi intermedi fra le stesure originarie – delle quali nulla sappiamo – e DOC.1 e 2: 600 pagine nel 1968, che probabilmente non sono il frutto di un lavoro di copiatura sistematico, ma un avvio di elaborazione dei materiali prodotti nei primi tre anni; 300 nel 1973, relative ad una stagione più tarda; infine le 500 pagine – che sono già il risultato di una faticosa cernita fra cui avviene il montaggio finale del libro, per sottrazione della residua eccedenza di scrittura. È lecito presumere che di ulteriori fasi possa non essere restata memoria. Altri indizi dell'esistenza di macro-organizzazioni ancora parziali di *Documento* emergono dalle pubblicazioni in rivista: *da Documento (1966-1967)*,³³ *undici poesie da «Documento» (1966-1971)*;³⁴ ma anche da alcuni accenni fra le lettere: «Other poems – sempre dal libro *Documento* (1966-1972 about) will come out in September. The book is more or less finished» (a John, 5 giugno 1972).

4. In alcune circostanze la numerazione sequenziale dei testi redatti nell'arco di una stessa giornata consente di misurare nel microcosmo dell'esercizio quotidiano la portata torrenziale della scrittura. E anche l'entità, per quanto approssimativa, dello scarto compiuto per arrivare alla chiusura di *Documento*. Il 28 agosto 1966 la Rosselli scrive almeno 9 poesie: ne restano due. La cautela è indispensabile: la numero 9 è la poesia più alta della serie a sopravvivere; nulla esclude che ne seguissero altre. Sono infatti 12 il 21 gennaio 1967 e ne restano 6; 12 di nuovo il 24 maggio 1969 (ne restano tre); delle 10 del 30 maggio 1969 se ne salva una. Il trapasso

³² Del resto, Amelia Rosselli, anche se non sempre, compone direttamente i suoi testi alla macchina da scrivere: «Preferivo la macchina da scrivere, perché ho sempre amato il verso di misura uniforme e con la scrittura a macchina riuscivo a stare dentro le forme grafiche da me preferite. E poi da tempo ho problemi di calligrafia: la mia mano diventa meno controllabile e scrive in caratteri corsivi sempre più grandi» (V. Costantini, *Quando la vita cammina in versi*, in «Wimbledon», I, 9 dicembre 1990, poi, col titolo *La poesia è al centro della mia vita*, in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, cit., pp. 123-124). Nella stessa intervista aggiunge: «È un falso problema perché io, quando mi metto davanti alla macchina da scrivere, ho già in mente tutta la poesia e la butto giù di getto» (p. 124).

³³ In «Nuovi Argomenti», n.s., 6, aprile 1967.

³⁴ in «Paragone», XXII, 262, dicembre 1971.

fra scrittura e libro comporta una strozzatura che si risolve in un'autentica ecatombe. Anche quando il numero più alto fra i pezzi superstiti di una giornata è, per così dire, basso, non è detto che i testi non potessero essere molti di più. Anche con questo margine di incertezza, sono cifre che, per approssimazione, possono rendere un'idea della vertigine generata dalla pulsione alla scrittura.

La Rosselli pubblica e geometrica dei libri pervenuti al *ne varietur* della stampa è dunque altra cosa dalla Rosselli privata, quella del dominio pervasivo e ossessivo della scrittura. La volontà del libro è ciò che fa la differenza dal caos psicotico: volontà del libro e, non meno importante, tensione a stabilire un qualche rapporto con la tradizione letteraria e la lingua della letteratura ne fanno una scrittrice. Ma è solo la pubblicazione – in volume come in rivista – che blocca il flusso della scrittura, conferendo stabilità ad una materia che per statuto non ne ha, fluida e in continua metamorfosi: non è un caso che non ci siano o quasi varianti, che le disperse siano pochissime rispetto a una carriera di oltre quarant'anni e le inedite ancora meno. Ogni testo è variante e ricombinazione dei testi che lo precedono, senza sosta; al punto che le singole poesie rischiano di essere talvolta pressoché indistinguibili nel flusso ininterrotto della scrittura.³⁵ Solo isolata dal magma creativo e arrivata alla stampa una poesia della Rosselli è fissata per sempre e da quel momento ha una probabilità molto elevata di entrare in volume. Tutto ciò che resta fuori viene distrutto, impedendo così ogni possibile interferenza fra il libro compiuto e una scrittura che seguita a premere ai suoi confini: a tutti gli effetti, gli «scartati» di *Documento* rappresentano la crisi di questo sistema, anche se salvati in vista di un ulteriore libro. Date e numeri d'ordine testimoniano l'impulso alla scrittura e nello stesso tempo una norma di regimentazione interna alla scrittura stessa che diviene l'ossatura di *Documento*, come probabilmente lo è delle altre grandi raccolte: nel caso di *Documento* in modo sicuramente più ossessivo. La coazione a scrivere è ciò che Amelia Rosselli traduce nei termini romantici di ispirazione: non ha di per sé un'accezione negativa, tutt'altro: rappresenta la condizione stessa da cui scaturisce la poesia. Se non c'è ispirazione, e cioè un flusso ininterrotto della scrittura, la poesia viene meno. Anche se, per paradossale che sia, proprio il prevaricare dell'ispirazione diviene il principale ostacolo.

La pressione della scrittura segna in modo indelebile la genesi del libro; ma d'altra parte il libro è fin dall'inizio la ricerca di un punto di equilibrio fra questa pulsione e un'istanza di razionalizzazione che la Rosselli identifica nell'orizzonte della letteratura: in Petrarca e nella forma canzoniere; più in generale in una marcata attenzione per la metrica italiana delle origini, resa emblematica fin da *Spazi Metrici*: «Ma ritentare l'equilibrio del sonetto trecentesco è anch'esso un ideale reale».³⁶ Questa metrica, che solo in parte coincide ancora con quanto prospettato in *Spazi*

³⁵ In alcune circostanze lo si osserva con particolare evidenza. I tre testi dell'11 gennaio 1968 («Neve», *Mille, piccoli oggetti delicati*, *la*, «Collasso») sono variazioni legate al tema della neve. Un analogo flusso continuo che assottiglia il confine fra le singole poesie si osserva tra i pezzi superstiti del 2 gennaio 1967: *La severa vita dei giustiziati rinoverava*, *Ininterrotta la mano guida ancora impotenza*, *Cerchi una giustizia: non l'avrai mai*, *Quale azione scegliere, prevedere, ereditare?*, *Finché non diventa vanità è libertà*, *Molle riverbero del cuscino fatto per*.

³⁶ A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 189.

Metrici, ha una struttura strofica che non ripropone quella dei modelli,³⁷ ma che comunque fissa dei rapporti matematici nel numero dei versi e nella successione delle strofe: un paradigma che comincia a farsi strada in *Serie Ospedaliera* e che diventa pressoché costante di *Documento*.³⁸ Basti pensare a *Accorgendosi di me si accorse di essere*: 4-4-5-5-4-3-3-3-4-4, dove la serie numerica intorno a cui sono costruite le singole strofe è 3,4,5. Non diversamente in «*per Gianfranco*» – 3-2-2-3-2-6-2-4-2-2-5 – data la sequenza 2,3,4,5,6, l'ordine delle strofe rispecchia una trama di relazioni matematiche: 3-2-2-3, 2-6-2, 4-2-2-5, con l'ultima strofe di 5 versi che introduce un elemento di squilibrio all'interno della rete di corrispondenze. In ottemperanza alla necessità di individuare strutture numeriche e formali, le singole unità testuali possono andare in frantumi per essere ricombinate a prescindere dal loro contenuto: «non volendo togliere alcune [poesie] che ritenevo buone per tre quarti, qualche volta legavo una poesia alla seconda. Ho fatto anche lavoro di *collage*».³⁹

L'asse cronologico della scrittura è controbilanciato da un'architettura del libro che si sorregge su una fitta tela di richiami formali e matematici fra i singoli pezzi. Poesie contigue si costituiscono in vere e proprie sequenze. I tre pezzi datati 11 gennaio 1968 («*Neve*», *Mille, piccoli oggetti dedicati, la*, «*Collasso*») hanno le seguenti organizzazioni strofiche: 4-4-4-1 || 3-3-3-2-1 || 4-3-4-3, dove è palese il gioco a scomporre e ricomporre il sonetto. Anche nelle quattro prove del 26 gennaio 1968 (*Mi immischiai di nuovo, Credete di poter amarmi? Avete visto in me, È una soneria costante; un micidiale comprometersi, Fonte della sua tubercolosità*) i rapporti fra le poesie, sul piano della corrispondenza tra schemi strofici, sono robusti: 6-5-4-4 || 3-3-3-3-3 || 4-7-3 || 5-8-2. Non è improbabile che la sopravvivenza di alcuni nuclei di poesie sia legato alla possibilità di rintracciarvi una trama di correlazioni formali che connettano una poesia all'altra. Così come non è improbabile che le tre poesie estratte dalle 12 (almeno) scritte il 24 maggio 1969 (*È fiamma di volontà, La tua faccia indelebile sulla carta, Non questo supplizio*) siano salvate in funzione dei rapporti che possono stabilire con i pezzi che precedono e, ancor più, che seguono.⁴⁰

È difficile sostenere che questa dinamica sia attiva in ogni punto di *Documento*, il quale peraltro resta un libro conflittuale, per ammissione dell'autrice stessa; ma certo essa rinsalda dei nuclei consistenti all'interno della raccolta. Per quanto il lettore che si accosta a *Documento* non abbia la benché minima percezione delle tensioni da cui si genera la raccolta, la Rosselli rielabora la continuità e la coerenza dell'opera non cedendo all'orizzonte cronologico della scrittura, ma rafforzando l'architettura formale che deve sorreggere la forma canzoniere del libro. Il risultato nascosto è l'esatto bilanciamento fra le due sollecitazioni e l'eliminazione di ogni possibile conflitto fra libro e scrittura.

³⁷ A sgombrare ogni equivoco, la Rosselli parla infatti di «una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista» (M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, cit., p. 51).

³⁸ Sul paradigma matematico cfr. ora l'apparato critico di *Documento* in A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1365 sgg.

³⁹ Ivi, p. 52.

⁴⁰ Questi gli schemi strofici della sequenza in cui sono calate le tre poesie: 11-5-7-4-6 (*Puntando le dita sul terriccio*) || 2-5-1 (*Fosse stato più facile spartirti*) || 5-4-1 (*È fiamma di volontà*), 4-6-10-1 (*La tua faccia indelebile sulla carta*) || 4-5-3 (*Non questo supplizio*) || 4-3-4-5-2 (*Il portanome di questa lettera bizzarra*) || 4-3-2-2-4-2-4-3-3 (*La passione mi divorò giustamente*).

Il carattere torrentizio della scrittura e il traguardo di un'opera in cui l'ordine matematico-formale con cui si succedono le poesie coincide con la sequenza cronologica delle poesie rendono la chiusura del libro un'impresa ardua, rinviandola per quasi un decennio. Come se non bastasse, fin dal suo avvio, *Documento* nasce come il libro che deve completare la carriera poetica della Rosselli prima del silenzio⁴¹ e dunque non è possibile pensare ad un altro libro in italiano posteriore ad esso. A complicare il quadro, dovendo essere l'ultimo libro, per anni *Documento* non può essere completato né tantomeno edito se non dopo aver dato alle stampe *Primi Scritti* e *Sleep*.⁴² Ma i due volumi non trovano un editore e vengono pubblicati anni dopo *Documento*. È un vicolo cieco che la Rosselli stessa ha concepito e a cui non riesce a sfuggire, se non mettendo essa stessa in crisi la strategia dell'ultimo libro e accantonando gli «scartati» poi confluiti in *Appunti Sparsi e Persi*. *Documento* rappresenta dunque il momento in cui collassa e si sfalda il progetto complessivo grazie al quale la Rosselli punta a definire la sua immagine poetica. D'altra parte, l'obiettivo di fermare la scrittura dopo la raccolta del 1976 è in qualche misura raggiunto: lo scrivere di getto, in una corrente ininterrotta di testi, contro cui la Rosselli deve lottare per costruire il libro, è ciò che viene meno nel corso degli anni Settanta, dopo *Documento* e dopo i nuclei poetici più tardi – del 1977⁴³ – che entrano in *Appunti Sparsi e Persi*. Si capisce perciò l'importanza assegnata a *Impromptu*: scritto nell'arco di una mattinata, l'8 dicembre 1979, sembra riattivare le modalità della scrittura di getto che hanno sorretto l'officina rosselliana fino alla stagione di *Documento*. Non è che dopo *Impromptu* la Rosselli non scriva più: si è però bloccato il flusso incessante contro cui è necessario definire il libro, ma, paradossalmente, senza il quale il libro non può esistere. Per un'idea della poesia agonistica, come corpo a corpo contro la massa esorbitante della scrittura.

⁴¹ Amelia scrive al fratello John il 5 gennaio 1976, appena ricevute le bozze di *Documento*: «My idea of its being my last, most mature book of poems in Italian, which is more or less what I meant it to be right from the start, still sticks to me...». Su *Documento* come epilogo programmato della fine della scrittura e della carriera poetica rosselliana cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli a Pasolini. Frammenti di una biografia letteraria*, cit., p. 141 sgg.

⁴² La Rosselli scrive direttamente a Giulio Einaudi il 14 agosto 1970: «[...] inoltre desidero trovare un editore per il prossimo libro (*Documento*, ancora non completato – poesie in italiano) possa stampare il testo (secondo me il più diretto e smerciabile dei miei lavori) senza lunghe attese. Però *Documento* [...] richiede ancora molto lavoro di revisione, al quale non posso portarmi finché non ho risolto la questione pubblicazione dei *Primi Scritti*; e d'un altro libro di poesie scritto in inglese, intitolato *Sleep* (1953-66)» (Archivio Einaudi, presso Archivio di Stato di Torino).

⁴³ Si tratta di due consistenti nuclei di poesie posteriori alla chiusura di *Documento*: *Nonnulli* (settembre 1977), in «Nuovi Argomenti», n.s., 61, gennaio-marzo 1979, e *Sequenze* (14 poesie 1974-1976), in «il manifesto», 3 novembre 1979.

Giuseppe Lo Castro

«Pupara sono».

Il teatro bruciante della poesia di Jolanda Insana

«Pupara sono», con inversione siciliana del verbo, è una formula utilizzata da Jolanda Insana nella prima delle sue raccolte poetiche *Sciarra amara* del 1977. Benché costituisca una raccolta di esordio, si tratta dell'esito di un percorso poetico maturo e rappresenta dunque già un punto di arrivo (Insana quando la pubblica ha 40 anni). Il testo di apertura di *Sciarra amara* s'intitola appunto *Pupara sono* e contiene il titolo nella sequenza di versi della strofe 14 che recita:

pupara sono
 e faccio teatrino con due soli pupi
 lei e lei
 lei si chiama vita
 e lei si chiama morte
 la prima lei percosìdire ha i coglioni
 la seconda è una fessicella
 e quando avviene che compenetrazione succede
 la vita muore addirittura di piacere¹

La poesia si presenta come teatro, anzi teatrino. Ma l'elemento ironico, popolare e basso dell'opera dei pupi è in contrasto con il tema alto del contrasto amoroso tra vita e morte. La poetessa «pupara», come nel componimento successivo «mastra di trame e di telai», dirige, tesse, compone e la sua costruzione allestisce un dramma profondo. Il teatro, quindi, anche nella forma microcosmica del «teatrino», è metafora della vita, mentre l'opera dei pupi è spettacolo che inscena una continua contesa. Eppure non si tratta di una lite indolore. Sul campo possono esserci morti o feriti e lo scontro si fa allora tra destino tragico e tensione alla felicità, così che il «teatrino» può avere esiti letali: «croce e noce / con te più non ci gioco / qui non finisce / a opera di pupi / finisce con quattro tacce / e quattro tavolacce» (*Morte bocchinara*). Già il titolo della raccolta *Sciarra amara* attiva il conflitto e il sottotitolo *faccia di sticchiozuccherato non aspettarti gioie da minchiapassoluta* predispone alla definizione della morte, maschia seduttrice sterile, e della vita, principio femminile di dolcezza vivificante. È questo uno dei temi, forse sotto traccia il tema-cardine di tutto il percorso poetico di Insana.

Una poesia che non si rassegna alle seduzioni della mortalità, contro ogni depressivo nichilismo contemporaneo, ma rivendica il diritto di vivere. E anche un diritto al piacere, che si insegue con una lotta accanita, violenta, senza esclusione di colpi. L'io conduce questa lotta prima di tutto con se stesso, col proprio corpo, con la tentazione

¹ J. Insana, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007. D'ora in poi si rimanda a questa edizione.

di abbandonare il piacere di vivere, contro il cinismo che si annida nel quotidiano (si veda l'ultima raccolta *Turbativa d'incanto* del 2012). Ecco perché i due protagonisti del contrasto di *Sciarra amara* sono «lei e lei»: due facce di una stessa identità. Ma è anche una lotta che l'io conduce sul campo contro il conformismo dell'adattamento al così va il mondo e della rinuncia, una lotta di resistenza inesorabile, cui il principio vitale non può mai rinunciare rilanciando e riaprendo continuamente lo scontro. Si possono citare due versi tra gli altri: «dopo la resistenza / si torna alla resistenza» da *La stortura* del 2002 nella sezione d'apertura *L'ultima parola non è detta*, titolo, che è espressione-tema se compare in esordio al v. 5 e ritorna variato nell'epilogo dell'intera raccolta («Il nemico stravince?/ma non è detta l'ultima parola»). La matrice di questa lotta incessante dice anche che la vita è una conquista quotidiana, un accanito sottrarsi alle lusinghe della fine, progettando ogni giorno un destino di cambiamento contro il male presente. Al fondo la poesia di Insana mette in scena sentimenti viscerali di rabbia, di protesta, di invettiva prima che denuncia. La poesia non può essere in questo senso olimpica conciliazione col mondo, non elegge parole avvolgenti, ma forza le parole per costringerle a esprimere l'urgenza del dire. Così, per esempio, sempre nell'attacco dell'*Ultima parola non è detta*, che citavo sopra, si legge:

sbatte la finestra
 cambia scenario e battuta
 e però dopo tanta incazzatura
 ho voglia di sbraitar cantando
 perché l'ultima parola non è detta

«Sbraitar cantando» è una riscrittura del «recitar cantando», la formula che descrive il recitativo del teatro musicale. «Ho voglia di sbraitar» indica il bisogno di non arrendersi, di urlare e dare parola all'ira. Ed è un urlo prolungato per esibire la volontà di essere rilanciando con forza dall'intimo una sfida senza pace all'avversario, come chi volesse intimidirlo o caricarsi col grido. C'è un testo nella raccolta *Il collettame* (1985) che si intitola *Perché ti arrabbi tanto?* In cui il verso-titolo è ripreso seguito da una risposta dialogica: «-mi arrabbio, dunque sono». Si capisce dunque che l'affermazione di sé è frutto di una resistenza, di una volontà radicale di non rassegnarsi né accontentarsi.

Un altro aspetto del fare poetico di Jolanda Insana è quello, già lo accennavo, dell'importanza della parola, forse una delle cose che colpisce immediatamente alla prima lettura. La parola di Jolanda Insana è una parola ricercata, ma non in senso classicista, come pure qualcuno ha potuto scrivere. Nella poesia di Insana le parole, quelle del mondo – e quelle della letteratura ufficiale – possono essere vuote o ripetitive, anche banali. C'è per il poeta il costante bisogno di rinnovare o rivificare le parole. Per questo possiamo trovare molte deformazioni verbali, come l'uso di apporre un intensivo *s* a sostantivi verbi aggettivi, che così raddoppiano e potenziano il loro significato in termini come *sdesolata*, *sdimenticando*, *scancellare* – evocando anche distorsioni popolari siciliane (ma si può dare anche l'inverso: *braitando* per *sbraitando* in *La parabola del cuore* dalla *Clausura* del 1987), o anche la tendenza a

suffissi inediti che producono neologismi in -ura (es. fottitura) o in -oso (si veda un poemetto in tal senso programmatico come *Amore in -oso* in *Lessicorìo ovvero Lessicòrio*, 1976-1980), per esempio. Un atteggiamento di oltranza linguistica che si può vedere anche in alcuni titoli come «la tagliola del disamore» sul cui secondo termine Insana ha scritto anche un intervento.² «Disamore» nel titolo indica in primo luogo una condizione di perdita d'amore, di tristezza da mancanza, ed anche di necessità di elaborare il lutto di una mancanza, come quello della perdita della madre; ma si estende metaforicamente a una condizione contemporanea di sterilità affettiva. Anche in un *Autodizionario degli scrittori italiani* Insana si è definita «sputafonemi» e «gabbalessemi».³ Questo bisogno di sfuggire alla lingua e insieme di recuperare un aspetto fonico, da lingua primitiva e materica – prima l'emissione del suono, poi la parola – è stato sottolineato dalla stessa Insana: «Le parole sono prima di tutto suono, e mi affasciano e legano, come le cose nella loro vitalità e terribilità. Suoni voci e click fanno il linguaggio animale, e comunicano emozioni: fame, paura, desiderio, piacere, affetto, gioia, dolore. In principio anche le bestie umane uggiolarono e guairono. Come a dire che le parole escono dal corpo, hanno il loro centro negli organi del corpo e sulla pelle, prima che nel cervello».⁴

Le parole-suono di Insana nascondono però una torsione. Si potrebbe parlare di fascinazione per una musica dissonante, nel senso che le figure di suono insistono sull'allitterazione prolungata, la consonanza petrosa (è questa forse la figura più presente), l'assonanza discorde, l'anafora con variazione, le figure etimologiche o paraetimologiche: ripetizioni di suoni e fonemi che producono un effetto di scioglilingua mancato, di cortocircuito sonoro. Non è questo il luogo di un'analisi retorico-metrica di Insana, che meriterebbe un lungo e attento discorso per la ricchezza e varietà delle forme. Importa però sottolineare che l'eccesso di figure di suono non produce sonorità musicali armoniose, né ricerca un ritmo melodioso; al contrario si impongono asprezze ricorsive in una musica comunque petrosa, frantumata, squarciata, secondo un modello che richiama, contro la musica classica, le dissonanze della dodecafonia o il ritmo sincopato del jazz. Ne do due esempi, tra i tantissimi, tratti da un passo breve e da una sequenza più lunga:

la voce soffocata
suono vuoto
del vuoto
crea un sussulto
di tuono
(da *Viatico* in *La tagliola del disamore*)

estenuata si storce a sinistra e si posa
e quando si leva verso l'uscita indocile sbanda
e starnazza imprigionata

² J. Insana, *Disamore*, «Il caffè illustrato», 24, 2005, pp. 60-61, ora raccolto in *Appendice a J. Insana, Tutte le poesie*, cit., pp. 578-80.

³ J. Insana, voce in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 178-80, ora in *Appendice a J. Insana, Tutte le poesie*, cit., pp. 575-77.

⁴ *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in J. Insana, *Satura di cartuscelle*, Roma, Perrone, 2009, p. 8.

cecata s'inerpica e strapiomba
 si rialza e stramazza
 perché pure marciando in avanti è sghemba
 sulla traccia che slemba bislacca

disarmata non è sciolta né pronta
 né lascia impronta
 e poi che non riesce a levarsi i peli
 non dà né prende e si strapazza
 e però non ha più niente sulla punta

(da *Il martòrio* in *La stortura*)

Nonostante l'effetto evidente di allitterazione di *s* o *st str* e di *p* e le altre figure di ripetizione di suono, il risultato sonoro è di forte spezzatura: alla ripetizione corrisponde anche una variazione e una distorsione. L'effetto per il lettore è quello di una effervescenza linguistica e sonora, di una vertigine che insegue i suoni delle parole e li altera. E sono sempre parole dette, anzi pronunziate con vigore, sul punto di esplodere anche foneticamente; in tal modo deformate da apparire in vita e mai parole ricavate dalla lingua scritta e fissate in un lessico.

Tutta questa sperimentazione espressiva e questo bisogno di sfuggire al rischio di sterilità della lingua della tradizione sono funzionali alla ricerca di un senso ulteriore della vita; agiscono per bucare una parete verbale e concettuale. In qualche modo la poesia ridà un nome alle cose; reinventando, forzando, smontando le parole, le sottrae a quello che i formalisti russi chiamavano «automatismo della percezione».

D'altronde le parole appaiono come pietre incandescenti, ribolliscono, fermentano, si ostinano a dire oltre il dicibile ricercando una verità più profonda dello stesso vocabolario, che è ciò che compete alla poesia e al poeta. In un testo programmatico di *Fendenti fonici* come *Sono questi i fiori*, Insana lo afferma col consueto estremismo: «sguarrare le parole/ e farne vicoli angiporti angst angina / senza aggiunta di papaverina».

In questo senso la ricerca linguistica di Insana ha attraversato diverse fasi orientandosi dapprima verso il dialetto e insieme verso l'espressività popolare e l'oralità sia nella prima fulminante raccolta, *Sciarra amara* che in *Lessicòrio ovvero Lessicòrio*, verso cioè il recupero di parole e formule estranee alla letteratura, capaci di riportare la poesia alla materialità delle cose e della vita. Ne sono esempi alcune strofe dal testo eponimo di *Sciarra amara*: «scòncicascòncica/ strafallària / e non bucare il bucato» oppure: «camminacammina / faccia di moffa / prima che t'arriva / una buffazza» o ancora: «scippa fracassa / scafazza e scrocchia / torna e vuole conto / e ragione». Dopo quello che Insana ha chiamato il «ciclo della sciarra»,⁵ concluso da *Fendenti fonici* del 1982, l'inventiva linguistica, nello sforzo di riattribuzione di forza e senso alle parole, si è spinta ad aggredire la lingua italiana, mentre l'oralità ha consentito l'incursione di voci del parlato comune, della cronaca e dei linguaggi di massa.

⁵ Nota a J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., p. 8.

Nella raccolta *Fendenti fonici* del 1982 c'è un componimento intitolato *Coltellate di bellezza* che si chiude con tre versi emblematici:

quand'è il caso
mi calo la visiera
e do coltellate di bellezza

Non è bellezza serafica ma bellezza che ferisce quella proposta da Jolanda Insana, che squarcia il quotidiano, lacera le strutture morte delle cose e del vivente. La vita nella logica contrastiva di Insana è sempre rigenerazione, reinvenzione, riapertura del possibile, progetto di un altro mondo. In questo senso il discorso incrocia insieme piano esistenziale e piano politico, in senso alto non rigidamente ideologico. Nel dare il coltello alla bellezza Insana sembra comporre un ossimoro, la congiunzione tra estetica e violenza si orienta in direzione della tradizione anticlassica, antiarmonica, il suo modello del bello è rottura, perturbamento e inquietamento non equilibrio, contemplazione e ammirazione. C'è un bello mirabile, da mirare e c'è un bello che non si può ammirare perché sconcerata e offende: è qui che la poesia elegge il proprio terreno dell'agire. D'altronde il componimento successivo della stessa raccolta, il già citato *Sono questi i fiori*, contiene una formula analoga espressa per contrasto: «ti piglio a maleparole semplicemente perché / andato nel campo delle esercitazioni / non sai dare coltellate di verità / e intoni il miserere / mentre per le strade ci si scanna con la solita pietà». Come nella tradizione classica, dunque, la bellezza deve recuperare il proprio rapporto con la verità, essere un'arma di verità inconciliante e armarsi di coltello e visiera per saper colpire nel «campo delle esercitazioni» della vita, dove regnano ingiustizie, nemici e rassegnati compianti da riprovare con indignazione.

Al convegno MOD di Messina del 2012 su *Sublime e antisublime nella letteratura contemporanea* Insana ha preso parte in una tavola rotonda cogliendo l'occasione per sottolineare una linea anticlassica e antiaristotelica della bellezza, gravitante intorno al *Perì ypsos*. Se ci spostiamo sul campo moderno, i critici, Raboni per primo, hanno giustamente evocato una funzione Gadda nella tensione plurilinguistica di questa poesia.⁶ A mio parere come nel mondo classico il sublime sta ad Aristotele, nella nostra tradizione Insana muove una sfida alla poesia e alle parole della linea dominante. L'antimodello è ovviamente Petrarca:

Come il padrone è padrone
perché ha torto e vuole ragione
così tu sei poeta
(Petrarca Petrarca
quanti guai
(*E venga un nuovo scorticatore in Fendenti fonici*)

Qui Petrarca rappresenta il codice autorevole di identificazione del poetico; fuori dal mondo e dalla lingua petrarcheschi rimane però una vita inespressa dalla poesia. Per

⁶ G. Raboni, presentazione in *Sciarra amara* (1977) ora riprodotta in J. Insana, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

questo le parole forzate, estreme di Insana paiono a volte riprendere una lingua antica che qualcuno ha scambiato con classica. Si tratta di una lingua originaria, quella violenta e corposa di Jacopone, o quella del Dante infernale delle invettive o del linguaggio petroso o quella del genere medievale del *Contrasto* in cui il dialogo delle voci si fa conflitto («guerra aspra e non mortale» dice sempre in *Perché ti arrabbi tanto?*), o quella comica e inventiva della tradizione maccheronica.

Sul piano poi strutturale i versi di Insana si presentano in una veste altrettanto singolare-originale. I componimenti sono insieme brevi e lunghi: poemetti ed epigrammi. La successione delle parole, dei versi, delle strofe, dei testi ha un ritmo spezzato. Il componimento è di norma diviso in brevi frammenti marcati da stacchi bianchi, più spesso di due righe, ma anche di tre; oppure di uno con funzione di clausola; altre volte i frammenti hanno una successione numerica, a volte ancora si alterna corsivo e tondo. Tra un frammento e l'altro è spesso ardito il collegamento fino a produrre una vertigine nel lettore generata dalla sensazione di un accostamento misterioso da decifrare. Dirò di più la sequenza e la disposizione dei frammenti non è così essenziale all'insieme. Chi ascolti Insana nelle letture pubbliche si accorge che la scelta dei testi è frutto di un'opera di montaggio, scomposizione e ricomposizione dei frammenti poetici, ridisposti in un nuovo ordine di consecuzione che non altera il senso complessivo. La stessa poetessa racconta che l'ordine di uno dei suoi tanti poemetti è frutto di prove di montaggio tra strofe separate appese a un filo per essere viste sinotticamente insieme, poi spostate, e solo da ultimo, e dopo varie ipotesi, disposte in una successione coerente. Questo perché nelle soluzioni dei brevi versi di Insana c'è una tendenza icastica a fissare sempre un grumo di senso, a utilizzare soluzioni formulari in una ricerca di verità in una tensione di senso che si sedimenta nel lettore per accumulo e non per associazione logico-consequenziale. Ne do alcuni esempi, che spesso costituiscono una soluzione aforistica di fine strofe:

vorrei che si visse un'altra volta
per non sentire più
si vive una volta sola
(da *Conoscermi?* In *Il collettame*)

e vengo così meno che non svengo
(da *Le terrene bellezze* in *Medicina carnale*)

in cima si arriva prima con la mente
(da *Il magico quadrato* in *Medicina carnale*)

più facile salvare la vita
che salvare dalla vita
(da *Viatico* in *La tagliola del disamore*)

la verità ha punte aguzze e squarcia
(da *La sottile sostanza* in *L'occhio dormiente*)

Anche quando la formula assume un valore simbolico riguardando cibo, cose o natura:

è l'acqua che disseta
goccia a goccia dopo la salita
(da *Corteggiamenti e altro* in *La tagliola del disamore*)

Il basilico è morto
E non lascia semenza
(da *La bestia clandestina* in *Turbativa d'incanto*)

fino a suggerire soluzioni da nuovo proverbio o da formula magico-fiabesca come:

troppe spine non fanno piumoni
(da *È questa la ricchezza* in *La stortura*)

foglia verdeggiante
acqua corrente
porta via questo male ardente
(da *Il peso delle mani* in *La stortura*)

tarassaco amaro amaro petrosello
(da *Corteggiamenti e altro* in *La tagliola del disamore*)

In queste soluzioni si nasconde una grande apertura ai generi della poesia: sciolto l'obbligo novecentesco della linea lirica, qui tornano nel verso echi di forme più arcaiche e popolari come la litanìa, la filastrocca, la tiritera, lo scongiuro; ma anche generi sacri come il compianto; o quelli della sacra rappresentazione e dell'oratorio; ovvero le forme antiche dell'epigramma e dell'invettiva con le tirate più popolari della maledizione, dello sberleffo, della lamentela, dell'offesa verbale, della bestemmia, dell'insulto. Su tutto predomina l'atmosfera della satira, in senso classico, con la commistione di registri e situazioni, dalle drammatizzazioni alla parodia. O la dimensione pubblica del teatro, nella forma dialogica, che alternando le voci, sia pure senza successioni ben definite, consente il battibecco, il botta e risposta che inasprisce la tensione del discorso. Si tratta infatti s'è detto di un teatro di scontro, furibondo e infuocato, mai intimista nel quale si espone il corpo vitale di passioni espresse a tutta voce senza mediazioni né aspettative consolatorie.

La ricorsività verbale crea poi ritorni tematici. Così per citarne alcuni dalle ultime raccolte: nella *Stortura* Insana parte da un'esperienza di malattia («ho un disturbo d'articolazione/un difetto d'occlusione/chiudo male la bocca» (*È questa la ricchezza*)), con tutte le sue conseguenze materiali e simboliche sul dire e sul mangiare, sulla visceralità e la necessità della bocca e della lingua; oppure nella *Tagliola del disamore* censisce il dramma della perdita della madre e la necessità di elaborare il lutto e la mancanza, appunto vivere un «disamore» lacerante e necessario, rammemorando non solo la nostalgia ma anche il conflitto con la genitrice. Per poi estendere il significato del disamore: «Disamore è rifiuto della condivisione...» 579) in cui l'incapacità affettiva deve essere contrastata per riaprire un percorso di vita. Nei *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* sono registrate istantanee del terremoto che, nella forma e anche nell'aspetto grafico, come scrive Giovanna Ioli nella prefazione, ricordano le urne cinerarie o gli aghi del

sismografo e quindi richiamano i segni della tragedia e del lutto.⁷ Eppure ad essere evocate sono tutte situazioni di vita tra la macerie, di ritorno all'essere dentro e intorno alla catastrofe, storie di salvezza più che di morte. In *Turbativa d'incanto* è in scena una sorta di conflitto dell'io, di sdoppiamento e scissione del sé, che ripropone in forma tutta interiore, ma per riflesso anche pubblica, la psicopatologia quotidiana di chi nasconde un io profondo disturbante, una «bestia clandestina», con la quale instaura un conflitto lacerante e un dialogo sfasato.

Più di un critico ha parlato per Jolanda Insana di realismo, un termine che può risultare fuorviante. Nella poesia di Insana c'è, né potrebbe mancare la realtà, solo che c'è un'idea molto più vasta di realtà che non è mai descrittiva o osservata solo con la vista. C'è senz'altro una dimensione di materia, di cose, di oggetti minuti, elementi basilari del vivere, dai fiori agli insetti al corpo, al cibo povero o sapido (il nutrimento ai fondamenti dell'esistere e del piacere), a una moltitudine di animali, in una sfera in cui la vita non appartiene solo alla specie umana, ma anzi il vivere è coltivare il proprio giardino di fiori piante ed esseri viventi. E colpisce questo ritorno alla natura, che non è mai paesaggio però (Insana dice di sé: «nella sua poesia non c'è paesaggio»⁸), perché appunto la natura non è oggetto estetico ma parte del vivente insieme a cui prendere e dare vita. In *Sono questi i fiori* si ricorda che

i meglio testi sono quelli che si fanno
impastando farina acqua e sale reale
come i maccheroni cavati col ferruzzo
mio bell'oste
e il conto è salato
pervolendo non pigliarla in culo per divozione

ed è una sottolineatura di quanto non ci si sottragga a una materialità basilica né al confronto col reale, pena il «conto salato» e l'accettazione dell'esistente.

C'è un'immagine ricorrente che emerge nella *Stortura* e associa la difesa del vivere con l'impulso ad annaffiare le piante, a mantenere e generare continuamente il proprio giardino: «a marcio dispetto l'origano mette fiori», o ancora «il canestro della frutta accanto al camino è pieno / e però mancano i limoni del tuo giardino» cui segue: «mangia cinque datteri / interra cinque ossi / e se la terra è buona e il vento non è aspro / spunteranno cinque palmine» (tratti da *L'ultima parola non è detta*) che nel tono da prescrizione fiabesca o da credenza popolare rimanda invece a regole ordinate per rigenerare la vita. E si veda un poemetto come *Il giardino delle promesse*. Ma in questa poesia c'è ancora più la psicologia, quella profonda e viscerale, che attraversa, segna, modifica le cose e le relazioni. E le tensioni interiori sono spesso in conflitto col mondo circostante, desideri di trasformazione, resistenza e sopravvivenza. E sono anche segnate da un intimo contrasto come in *Turbativa d'incanto*.

⁷ G. Ioli, *Prefazione a J. Insana, Frammenti di un oratorio per il cenenario del terremoto di messina*, Milano, viennepierre, 2009, p. 11.

⁸ J. Insana, voce in *Autodizionario degli scrittori italiani*, cit., p. 576.

Certo, la poesia di *Insana*, anche se e quando attraversa la sfera psichica o prende materia dall'esperienza vissuta, si rifiuta di ridursi a poesia autobiografica. L'io di *Insana* aspira a farsi interprete di un io corale. La forma stessa duale o sdoppiata della sua presenza poetica produce l'effetto di censire una dimensione relazionale da cui emerge un valore collettivo, perché, secondo *Insana*, «ci si riconosce attraverso l'altro non solo nella condivisione ma anche nell'opposizione, nel detto e nel contraddetto. Insomma nelle contraddizioni che sono in noi e fuori di noi».⁹ L'io singolare, forte, agonistico che aggredisce l'aggressore e rivendica le proprie libertà e identità è l'io poetico, ma anche una forza reale che vive nel corpo degli esseri umani e ne costituisce il principio vitale. E in questo senso il mondo, fino ai dati materiali e alla cronaca, con i numeri e le statistiche irrompono nella poesia e si impongono perché l'essere nel mondo è tema consustanziale del fare poetico. Così, ad esempio:

il fango di Sarno dispiega la forma della mente del paese
e mentre si indaga sul magistrato
che denuncia ricatti e confusione
scappa il condannato per mafia bancarotta eversione

nella fossa biologica precipitano i nomi delle cose
e tutti a sciacquarsi le palle con 35 ore sì 35 ore no

niente rottamazione di dentiere
sepolcri iperbarici o strumenti di riabilitazione
mentre la detrazione fiscale per spese mediche
scende dal 22 al 19%
per dare una mano all'evasione
e l'inflazione è sotto il 2%
ma il latte è aumentato più del 10%
insieme al gas alla luce e al telefono
e al 27% resta ferma la tassa sul reddito da interessi
che a tasso 0,25% il Credito Italiano dà
ai risparmi del poveretto

a quando la rottamazione dei vecchi
per non pagargli la pensione e l'assicurazione?
(da *Malie verminose* in *La stortura*)

L'urgenza politica si fa pressante, specie nell'ultima fase della poesia di *Insana*, quando lo spazio vitale, da conquistare con accanimento e agire permanente, si scopre impedito da guerre, ingiustizie, false parole dell'«imbonitore». Il messaggio di protesta entra nella poesia sintonizzandosi con il desiderio di vivere che lotta per rimuovere gli ostacoli dell'io e degli esseri umani. All'io depresso si contrappone sempre un io ferito che risorge e riprende la lotta e la vita al calor bianco di una sfida incessante, perché, come scrive *Insana*, «al mondo si sta nelle condizioni che ci sono concesse e che però si possono modificare. Si può cioè intervenire. Ci è data la possibilità di sperimentare altre forme possibili di vita».¹⁰ Il conflitto della poesia insaniana è quindi irriducibile perché non ammette la resa.

⁹ *Quella ruga che rende visibili*, cit., p. 18.

¹⁰ *Quella ruga che rende visibili*, cit., p. 7.

Rosanna Morace

L'antinomia apparente morte/vita nella narrativa di Giorgio Bassani

*Nella vita, se uno vuol capire,
capire sul serio come stanno le cose di questo mondo,
deve morire almeno una volta.*¹

L'arte è il contrario della vita, esattamente il contrario, ma in qualche modo ha nostalgia della vita, e bisogna che abbia nostalgia della vita per essere arte vera, a patto però di non trasformarsi nel suo contrario [...]. Quanto poi alla 'finzione', certo, l'opera d'arte è finzione, ma è al tempo stesso verità: è una finzione accettata per esorcizzarla, per lottarvi contro, necessariamente. È un rapporto dialettico disperato, come quello tra la morte e la vita.

Nei miei racconti, nei *Finzi-Contini* soprattutto, nell'*Airone*, negli *Occhiali d'oro*, esiste questo senso dell'opposizione tra la vita e la morte, tra il vero ed il falso, ma al tempo stesso la necessità delle due cose insieme. Non è possibile immaginare la vita senza la morte, e non è possibile immaginare l'arte, che è il contrario della verità, senza la verità.²

Il rapporto dialettico vita/morte è centrale in tutta l'opera bassaniana, poetica e narrativa. Per ragioni di tempo ci occuperemo qui solo della narrativa, richiamandoci all'intero *Romanzo di Ferrara* ma concentrando l'attenzione sui tre testi sopracitati, proprio perché in questi l'antinomia morte/vita si rivela solo apparente, in una inpronunciabilità dell'un termine senza l'altro, in una comunione tra l'eternità e la realtà. Non a caso l'epigrafe che suggella la prima edizione de *L'airone* è il verso di Rimbaud: «È ritrovata. Cosa? L'eternità».

Questa antinomia dialettica morte/vita è, però, connessa con altri due rapporti dialettici: quello tra arte e verità; e quello tra arte e vita, e quindi morte. I quattro termini (morte, vita, arte e verità) si richiamano e si rincorrono nella pagina bassaniana, declinandosi in sfumature sempre diverse, che vengono a coincidere con l'evoluzione della poetica dello scrittore e si incarnano nel rapporto tra io narrante, l'io vivente e l'io personaggio.

L'io narrante del *Finzi Contini* non è infatti l'io personaggio, che nasce attraverso il filtro del ricordo. L'io scrivente/vivente guarda così alla realtà vissuta attraverso un diaframma, un vetro (immagine e situazione metaforica sempre presenti in Bassani), mettendosi al riparo dalla mutevolezza e dall'antinomia della vita attraverso la realtà univoca del ricordo. Il ricordo è reale, per l'io scrivente. E la realtà è la realtà del cuore. Non a caso l'unica epigrafe sopravvissuta nel *Romanzo di Ferrara* (tra tutte quelle che aprivano i singoli libri) è quella manzoniana

¹ GIORGIO BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, in *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 2009, p. 598.

² ANNA DOLFI, «Meritare» il tempo, intervista a Giorgio Bassani, in *Le forme del sentimento: prosa e poesia in Giorgio Bassani*, Padova, Liviana, 1981, pp. 86-87.

Certo, il cuore, chi gli dà retta ha sempre qualcosa da dire su quello che sarà. Ma che sa il cuore? Appena un poco di quello che è già accaduto.³

Che sono poi le parole, *mutatis mutandis*, con le quali si conclude il *Giardino dei Finzi Contini*:

E siccome queste, lo so, non erano che parole, le solite parole ingannevoli e disperate che solo un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire, di esse appunto, e non di altre, sia suggellato qui quel poco che il cuore ha saputo ricordare.⁴

Parallelamente Il *Giardino* si apre con un «proemio che colloca subito, immediatamente, l'io scrivente e l'io vivente. Siamo *spazialmente* lontani da Ferrara, lontani dalle radici del narratore e del protagonista, siamo a Roma, ai margini di Roma»,⁵ a Cerveteri, nella necropoli etrusca, in un viaggio tra le tombe di quattromila anni fa, che riportano alla mente dell'io vivente il mausoleo dei Finzi Contini, sul quale si aprirà poco dopo il primo capitolo. Nel prologo siamo, poi, anche temporalmente lontani: è l'aprile del 1957, mentre i fatti narrati si svolgono tra l'estate del '38 e quella del '39, il tempo nel quale vive l'io personaggio.

Ebbene, il proemio è molto importante, per vari motivi, perché anticipa in qualche modo quello che è il motivo centrale del romanzo, la ricerca della morte per trovare in fondo ad essa invece il suo contrario. Non dimentichi che la bambina, Giannina, è in qualche modo la vita, è un preannuncio di Micol.⁶

Giannina è la piccola bimba che con i suoi «Perché» crea il *leit-motiv* del proemio:

«Nel libro di storia gli etruschi stanno in principio, vicino agli egizi e agli ebrei. Ma senti papà: secondo te erano più antichi gli etruschi o gli ebrei?» [...].

«Papà, perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle nuove?» [...].

«Si capisce. I morti da poco sono più vicini a noi, e appunto per questo gli vogliamo più bene. Gli etruschi, vedi, è tanto tempo che sono morti» – e di nuovo stava raccontando una favola – «che è come se non siano mai vissuti, è come se siano *sempre* stati morti».⁷

In verità gli ebrei sono più antichi degli etruschi, e nei libri di storia sono posti infatti accanto agli egizi, ma ben lontani dagli etruschi. Probabilmente questo accostamento va letto anche in ragione della sostituzione che si potrebbe operare tra etruschi ed ebrei nella risposta del padre: «Gli ebrei, vedi, è tanto tempo che sono morti, che è come se non siano mai vissuti, è come se siano *sempre* stati morti».

Altro tema nodale in Bassani, e strettamente connesso con quello morte/vita, è, infatti, la condizione del sopravvissuto: si pensi, ad esempio, ad *Una lapide in Via Mazzini*:⁸ racconto lungo in cui l'ebreo Jeo Gotz, unico reduce dai campi di sterminio dei centottantatré ebrei ferraresi, vede il suo nome scolpito sulla lapide che li commemora; e, pur vivo, lì, presente, continua ad essere morto per la comunità, che

³ ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di Angelo Marchese, Milano, Mondadori, 1985, cap. VIII, p. 68.

⁴ BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 611.

⁵ DOLFI, «*Meritare*» *il tempo*, cit., p. 85 (corsivo mio).

⁶ *Ibidem*.

⁷ BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., pp. 341-342.

⁸ GIORGIO BASSANI, *Dentro le mura*, in *Il romanzo di Ferrara*, cit., pp. 87-127.

ha paura, scolpisce il *monumentum* per non ricordare, e davanti la vita preferisce dimenticare.

Polarmente, nei *Finzi Contini*, la voce della verità/vita, sarà affidata a Giannina, che candidamente risponde al padre:

«Però, adesso che dici così, mi fai pensare che anche gli etruschi sono vissuti, invece, e voglio bene anche a loro come a tutti gli altri».

La successiva visita alla necropoli si svolse proprio nel segno della straordinaria tenerezza di quella frase. Era stata Giannina a disporci a capire.⁹

Anche la lettura dei *Finzi Contini* (e forse dell'intero *Romanzo di Ferrara*) si dovrebbe svolgere nel segno della straordinaria tenerezza di questa frase, tanto più perché la voce di Giannina si trasforma presto in quella di Micol. Pagine bellissime sono state scritte sulla poeticità di questa figura femminile, «*unicum* per delicatezza, riserbo, tratto morale» (Petrocchi), «investita in pieno dal soffio della verità» (Montale); sola, tra i Finzi-Contini, ad aver scelto la vita, affermando nel momento in cui nega, secondo il montaliano «ciò che non siamo, ciò che non vogliamo»: divenendo così simbolo e incarnazione della dialettica bassaniana tra morte e vita, tra ricordo e realtà, sentimento e razionalità.

Micol è adulta e bambina insieme, e anzi afferma la vita proprio per quel suo essere un po' come Giannina: dolce e curiosa («il mio caro terremoto» la definisce il padre), che si muove e parla di continuo, con una vivacità di linguaggio e con una energia vitale che Bassani rende splendidamente attraverso l'indiretto libero, intarsiato qua e là di parole virgolettate che segnano le sue strane definizioni delle cose, e quel suo parlare «finzi-continico»,

spiccando le sillabe di certi vocaboli di cui essi soli sembravano conoscere il vero senso, il vero peso, e invece scivolando bizzarramente su quegli altri, che uno avrebbe detto di importanza molto maggiore.¹⁰

L'isolamento dei Finzi Contini passa anche attraverso il linguaggio, ma è qualcosa di molto più profondo: è un terrore della morte che finisce per coincidere con essa. È una «vocazione alla solitudine», un essere «*intra muros*», «dentro le mura», «dietro la porta», che sono poi i tratti peculiari di quasi tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara*, e, non a caso, i titoli dei singoli libri che lo compongono.¹¹ Saranno, però, soprattutto Edgardo Limentani nell'*Airone*, attraverso il gesto estremo, e Micol, per quel suo vivere *ai margini* delle mura,¹² sempre pronta a scavalcarle e rinnegarle, a sottrarsi a questa propensione alla morte.

Il primo incontro tra Micol ed il narratore avviene, emblematicamente, quando sono entrambi tredicenni e lei furbescamente gli ammicca durante il rito ebraico, pur da sotto il *talèd* paterno; il secondo quando, quindicenni, lei lo invita a scavalcare il muro che circonda il suo immenso giardino, e che egli, invece, valicherà solo nelle

⁹ BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 342.

¹⁰ BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 379.

¹¹ Ma si veda anche, a questo proposito, BASSANI, *Il Giardino Dei Finzi Contini*, cit., p. 367.

¹² Sulla 'poetica dei margini' cfr. DOLFI, «*Meritare il tempo*», cit., p. 86.

ultime pagine del libro, senza però avere il coraggio di spingersi a guardare oltre l'altro muro, quello della *Hutte*, per scoprire se Micol abbia con «il Malnate» la relazione che a lui ha negato. Se avesse valicato quel confine, forse, l'io narrante non avrebbe potuto scrivere, avrebbe rotto il vetro, il diaframma che necessita alla sua arte per raccontare la verità, attraverso il ricordo del cuore. Il narratore, però, in questo suo gesto, rivela anche tutta la somiglianza che lo lega a Micol: la volontà di vivere nel passato e nel ricordo di quel passato, lasciandolo quindi integro e sospeso nel tempo. Perché a lei, Micol, «del futuro non gliene importava un fico secco; il futuro, in sé, lei lo abborriva, ad esso preferendo di gran lunga «*le vierge, le vivace et le bel aujord'hui*», e il passato, ancor di più, «il caro, il dolce, il *pio* passato». ¹³ È forse per questo che non vorrà concedere al narratore il suo amore: per non corromperlo, per farlo vivere eterno nel ricordo. E così, paradossalmente e dialetticamente, affermando la vita alla non-vita. La non-vita che ha da sempre vissuto, rinchiusa come in una campana di vetro *dentro le mura* di casa col fratello, per la paura materna: la paura che i due figli potessero fare la fine del primo, morto ad appena sei anni. Così, per scongiurare la morte, i Finzi Contini si rinchiodano nella morte, al punto tale da non vedere sotto i propri occhi Alberto, il fratello di Micol, deperire di giorno in giorno e morire lentamente; ed anzi spingendosi a ricostruire il campo da tennis solo quando nessuno lo frequenta più, proprio per esorcizzare quel male che porterà Alberto, a meno di venticinque anni, ad essere seppellito accanto al fratellino. E per esorcizzare, poi, anche l'altro male: quello che riguarderà tutti gli altri Finzi-Contini, deportati in Germania nell'autunno del '43 e condotti ad una sepoltura troppo tristemente nota, che certo sepoltura non è.

Sei anni dopo i *Finzi Contini*, nel 1968, Bassani pubblica il suo ultimo romanzo, *L'Airone*, durante un periodo nel quale «ero in uno stato di profonda depressione, uno di quei momenti di indifferenza, di atonia, in cui si guardano le cose come da dietro un vetro, senza parteciparvi, da spettatore». ¹⁴ E Edgardo Limentani diviene l'incarnazione di questo stato, mentre il diaframma del vetro sarà una delle componenti e delle immagini ricorrenti dell'opera, tanto che il protagonista, in modo simile e diverso rispetto alla famiglia Finzi Contini, sceglie la morte per scongiurare la morte:

La novità, l'originalità di Limentani sta soprattutto nel suo aver capito che l'unico modo, per lui, di sopravvivere è quello di uccidersi. Si uccide, lui, che dentro non ha più niente, niente di niente, proprio perché il suicidio è l'unico modo, per lui, di tornare alla vita, di essere vivo. ¹⁵

Edgardo, infatti, non ha niente, perché non ha niente dentro, niente di niente: non è più quello che era e non riesce a diventare altro, perché non sopporta il vivere in una realtà che è cambiata e nella quale non si riconosce. Ma non lo sa. E l'*incipit* del

¹³ BASSANI, *Il giardino dei Finzi Contini*, cit., p. 611.

¹⁴ MANLIO CANGONI, *Conversazione di Manlio Cangoni con Bassani* (1968), in GIORGIO BASSANI, *L'Airone*, Milano, Mondadori, 1978, p. XXXIX.

¹⁵ GIORGIO BASSANI, *Un'intervista inedita* (1991), in *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1998, p. 1347.

romanzo è chiaro in proposito, e rivela già la lenta e progressiva acquisizione del protagonista di essere un sopravvissuto, un morto tra i vivi, con in più quell'afflato onirico, tra sogno e delirio, che ne viene a segnare la coscienza vera e propria, nella terza parte del libro:

Non subito, ma risalendo con una certa fatica dal pozzo senza fondo dell'incoscienza, Edgardo Limentani sparse il braccio destro in direzione del comodino.¹⁶

Egli è «una poetica che ho fatto personaggio. Un oggetto in un mondo di oggetti. Uno che ha la morte addosso»: ¹⁷ il rapporto con la moglie, la Nives, si fonda sull'incomunicabilità, e nella consapevolezza muta che lei lo tradisca; con la figlia, la Rori, è votato al sentirsi escluso dal suo ruolo di padre e dalla giovinezza piena di vita di lei; le cose che lo circondano è come se non fossero sue, rivelatrici solo di ricordi sempre sbilanciati nella distanza tra ciò che egli era un tempo e che non è più; le persone, gli individui che incontra generano in lui, sempre, un senso di non appartenenza e financo fastidio, un sentirsi escluso e diverso, tagliato fuori dalla comunità; le sue stesse azioni è come se non fossero compiute da lui e si sviluppavano per inerzia, per ignavia; ed il suo rapporto con il tempo è continuamente rallentato, per quel suo glissare le azioni, decidere di compierle ma aspettare, volere e non volere.

La scrittura bassaniana segue magistralmente queste azioni mancate, sospese, in virtù di un ritmo sempre rallentato, anche sintatticamente, per l'uso di un sistema paratattico allineativo, e per la continua *suspense* che si genera dal fare e non fare di Edgardo, che Lia Fava ha definito come una vera e propria «*mise an abime* della stessa *suspense*». ¹⁸

L'intero romanzo racconta le ultime ventiquattro ore (poco meno, in realtà) del protagonista, da quando si alza alle quattro per andare a caccia fino al suo ultimo saluto alla «canuta» madre, calando il sipario prima del gesto estremo del suicidio, che non è raccontato ma sappiamo sarà. Anche qui l'azione è glissata, ma solo narrativamente. Verrebbe spontaneo, sulla base di questo dato, pensare all'*Ulisse* di Joyce, ma in mezzo c'è tutta la distanza tra la poetica fenomenica di un narratore oggettivo quale Bassani è e vuole essere, ed una psicologica ed introspettiva. Lo chiarisce lo stesso Bassani (se la sua scrittura non bastasse), quando, parlando del magistero crociano al quale si è improntato, dice che «non si è mai permessa l'applicazione della cosiddetta analisi psicologica», perché «l'idealismo comporta la certezza, per me, che l'io profondo è ineffabile». ¹⁹

Tanto in quelli che Anna Dolfi definisce i romanzi dell'io (*Gli occhiali d'oro*, *Il Giardino*, *Dietro la porta*), perché scritti in prima persona ma anche perché riportano la tensione motoria verso l'interno dell'io scrivente; quanto nelle *Storie ferraresi*, poi

¹⁶ GIORGIO BASSANI, *L'Airone*, Milano, Mondadori, 1978, p. 7.

¹⁷ CANGONI, *Conversazione con Bassani*, cit., p. XXX.

¹⁸ LIA FAVA GUZZETTA, *Una scrittura al rallentatore*, in *Il romanzo di Ferrara: contributi su Giorgio Bassani riuniti a cura di A. Sempoux*, Louvain-La-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 1983, p. 108.

¹⁹ GIORGIO VARANINI, *Bassani*, Firenze, La Nuova Italia («Il castoro»), 1970 (intervista tratta da FERDINANDO CAMON, *La moglie del tiranno*, Roma, Lerici, 1969), pp. 11-12.

divenuti tutti insieme *Dentro le mura*, scritti con una terza persona che incarna il «noi» corale,²⁰ in tutta la narrativa di Bassani precedente l'*Airone*, è sempre stato massimo lo sforzo di «mettere in rapporto l'io scrivente[...] con l'io di molti anni prima, l'io personaggio»; e al tempo stesso «di stabilire una distanza temporale e spaziale fra *i due io*»,²¹ come abbiamo visto nei *Finzi Contini*.

Ora, una situazione di questo tipo spiega per contrasto dialettico *L'airone*, in cui l'autore ha cercato di eliminare qualsiasi diaframma tra l'io narrante ed il personaggio. Eliminare la distanza non tenendone conto, andando direttamente sul posto, e muovendosi in quell'ambiente lì come se non esistesse fra l'io narrante e l'io vivente nessun diaframma.²²

E infatti qui l'io narrante abbandona la prima persona per ritornare alla terza, ma si immedesima a tal punto nel protagonista da seguirne ogni passo, ogni minimo processo mentale, senza distrarsene mai, in una partecipazione che, in verità, non era mai stata così intensa. Bassani dice, poi, qualcosa di più:

Una delle preoccupazioni fondamentali dell'autore del *Romanzo di Ferrara* era stata sempre quella di giustificare, anche da un punto di vista spazio-temporale il suo narrare: dove ci troviamo, quando, perché. Nell'*Airone* ogni giustificazione, ogni problematica di questo tipo, critica, lirica, ma anche morale [...] c'è, è insita, ma appare in qualche modo superata: ci troviamo, non per miracolo, ma perché ce lo meritiamo, finalmente a contatto con la realtà.²³

Durante questa intervista di Anna Dolfi, che è del 1979, ovvero undici anni dopo *L'airone*, Bassani insiste spesso su questo concetto di «meritarsi» qualcosa, di «averne, oramai, diritto», di non avere più bisogno di «giustificare» la propria azione poetica e morale. L'intervista è stata opportunamente intitolata «meritare il tempo»: il tempo storico, il tempo narrativo e il tempo della realtà. Ma, forse, meritare anche di essere un sopravvissuto, in quanto ebreo.

Meritarsi il diritto ad esistere è qualcosa che riguarda l'esperienza umana, ovviamente, non solo l'essere ebreo, e l'aver dato voce al sentimento profondo di meritarsi la vita, e alla connessa dialettica tra la vita e la morte, indipendentemente da connotazioni razziali, è la grandezza di Bassani. Ma, in lui e nei suoi personaggi, le due cose non sono scindibili, come non sono scindibili a livello storico. E la Storia entra pesantemente anche ne *L'airone*, in una forma molto diversa da quella dei precedenti romanzi ma conseguente a quella, e non ancora del tutto messa in luce dalla critica (non si dimentichi che *Il Romanzo di Ferrara* va letto come un unico grande romanzo «di quelli che si scrivevano una volta», dunque come una grande epopea dell'epoca moderna, fondata su fatti storicamente accaduti, se pur impastati di «verisimile»).

Edgaro è anch'egli ebreo, ha vissuto le persecuzioni, è emigrato in Svizzera, ma non è più proprietario dei suoi beni perché li ha dovuti intestare alla moglie a causa delle leggi razziali. Oltretutto, ora, i braccianti di quelle terre cominciano a ribellarsi ed a

²⁰ DOLFI, *Le forme del sentimento*, cit., pp. 52 e segg.

²¹ EA., «*Meritare il tempo*», cit., p. 87.

²² DOLFI, «*Meritare il tempo*», cit., p. 87.

²³ *Ibidem*.

rivendicare i propri diritti, sicchè egli si sente doppiamente espropriato. Bassani ricorda che:

Limentani non è più un ebreo, nel senso che non è più perseguitato; Bellagamba non è più fascista, si preparerà semmai a diventare democristiano; Gavino non è più partigiano. Quanto a me, posso dirti che sono consapevole di questa trasformazione. E considero che il mio compito di scrittore sia di testimoniare questa fine d'epoca.²⁴

...e l'inizio della nuova....

Siamo nel mondo della grande industria, della produzione in serie, che può offrire migliaia di surrogati [...]. Se produce tanti surrogati è naturale che non voglia la presenza dell'articolo genuino [...]. E l'arte, con la sua pretesa di essere appunto un valore assoluto, sarebbe un rivale pericolosissimo.²⁵

Ed è un mondo in cui l'uomo ha cessato di sentirsi al centro delle cose, non vuole più risolvere dentro la propria coscienza la problematica del reale [...]. Importante non è essere; basta parere. Il mondo industriale produce decine di migliaia di false principesse.²⁶

La «conversione alla morte» che l'*Airone* racconta è, anche, la morte di un'epoca, la testimonianza di una trasformazione storica. Fino a Limentani, quasi tutti i personaggi del *Romanzo di Ferrara* sono ebrei perseguitati, tutti sono morti, e quasi tutti vogliono tornare alla vita:

Geo Jozs è morto. Miracolosamente torna, però, di qua. Clelia Trotti, anche lei è una morta, eppure vuole tornare al mondo. Anche i Finzi Contini, cosa sono se non dei morti? Ma hanno dentro un personaggio, Micol, che ne vuole venir fuori, che ama la vita, torna verso la vita. E Athos Fadigati ed il narratore [de *Gli occhiali d'oro*]? Entrambi sono morti e tornano al mondo mercè l'amore.²⁷

Anche *Gli occhiali d'oro*, come l'*Airone*, si conclude con un suicidio: il medico odontoiatra Athos Fadigati, stimato dalla comunità fintanto che la sua omosessualità era vissuta nell'ombra, decide di uscire allo scoperto, passando l'intera estate insieme al giovanissimo Eraldo Deliliers. Quest'ultimo, compagno universitario del narratore, dalla bellezza ariana e statuaria, accetta la relazione con Fadigati non tanto (e non solo) per farsi mantenere vizi e velleità, quanto per crudeltà, cinismo, perversità, ovvero per la volontà di dileggiare, disprezzare, rovinare Fadigati, rivelando l'omosessualità del medico davanti all'intera borghesia ferrarese – e fascista – riunita per l'estate sulla riviera romagnola. Ma se questa relazione è fondata sull'odio, da parte di Deliliers, per Fadigati c'è invece la scelta dell'amore e della vita nell'atto stesso di rinnegare la costrizione a vivere nell'ombra; saranno l'isolamento della comunità e la vergogna di se stesso a portarlo al suicidio. Un suicidio del tutto diverso da quello dell'*Airone*, perchè dettato innanzi tutto dall'odio di se stesso: in Fadigati c'è, infatti, una sorta di compiacimento, di piacere nell'essere vilipeso e trattato male, e contemporaneamente la vergogna di se stesso per questa propensione.

²⁴ CANGONI, *Conversazione con Bassani*, cit., p. XXXI.

²⁵ *Ivi*, p. XXXIV e XXXVI.

²⁶ *Ivi*, p. XXXIV-XXXV.

²⁷ GIORGIO BASSANI, *Un'intervista inedita (1991)*, cit., pp. 1344-45.

Era strano a vedersi, ed anche penoso: più Nino e Deliliers moltiplicavano le sgarberie nei suoi confronti, e più lui si agitava nel vano tentativo di riuscire simpatico [...]. Ma poi, alla fine, erano davvero atterriti gli occhi rotondi del dottore, o non, piuttosto, brillando vividi dietro le lenti, pieni di un'acre soddisfazione, di una infantile, inesplicabile, cieca allegria?²⁸

Anche quando Deliliers lo lascia, dopo una scenata pubblica ed imbarazzante:

Terminò con uno strano grido, quasi esaltato. Come se, da ultimo, l'enumerazione degli oggetti rubati da Deliliers avesse avuto l'effetto di tramutare il suo strazio in un senso, più forte, di orgoglio e piacere.²⁹

Fadigati, ormai svergognato, potrebbe andare via da Ferrara, farsi un'altra vita altrove, ma sceglie di gettarsi nel Po, perché «tornando al mondo mercè l'amore» (per usare le parole di Bassani sopracitate), sa che ovunque andrà la sua vera natura di omosessuale non sarà accettata. Come Limentani, quindi, il suicidio avviene dopo aver scelto la vita. E come ne l'*Airone* abbiamo uno splendido parallelismo metaforico tra l'animale e l'uomo:

Di nuovo la cagna si appiattì ventre a terra a qualche centimetro dai piedi di Fadigati: «Picchiami, uccidimi pure, se vuoi!» sembrava voler dire. «È giusto, e poi mi piace!» [...] «La guardi», diceva intanto Fadigati, indicandomela. «Forse bisogna essere così, saper accettare la propria natura. Ma d'altra parte come si fa? È possibile pagare un prezzo simile? Nell'uomo c'è molto della bestia, eppure può, l'uomo, arrendersi? Ammettere di essere una bestia, e soltanto una bestia?» Scoppiò in una gran risata: «Oh, no. Sarebbe come dire: può un italiano ammettere di essere un ebreo, e soltanto un ebreo?»³⁰

Limentani è anche lui un morto, che si conquista il diritto alla vita attraverso la morte. Ma Edgardo, a differenza di tanti altri personaggi che vivono la morte, non sa di essere morto in vita... fino a quando non si manifesta davanti ai suoi occhi l'airone, durante la battuta di caccia nella quale egli non ha sparato nemmeno un colpo. Egli è là solo per cercare la pace, ascoltare il silenzio, stare lontano dagli uomini che lo infastidiscono e dal tempo che gli sfugge. E l'airone, perché è là? E perché, scampato agli spari metodici e funesti di Gavino una prima volta, riappare, come «uno che per pura curiosità, senza il minimo bisogno effettivo, finisce, dà e dà, col cacciarsi nei pasticci da solo»?³¹

Si trattava di un uccello piuttosto grosso: con due ali grandi, molto grandi, però sproporzionate rispetto al corpo, che era piccolo, invece, gracile. Stava volando con fatica evidente, arracando. Il lungo collo ad esse, stretto fra le scapole; le vaste ali marrone, di una pesantezza da stoffa, aperte a tirarsi sotto la pancia il maggior volume di aria possibile: sembrava non farcela a tagliare di traverso il vento, ed anzi in procinto, ad ogni istante, di venir travolto, d'esser spazzato via come uno straccio.³²

Anche Edgardo è sproporzionato di fronte alla vita, ne è travolto, non regge la pesantezza delle sue ali e della Storia, che l'ha spazzato via come uno straccio.

²⁸ GIORGIO BASSANI, *Gli occhiali d'oro*, in *Il romanzo di Ferrara*, cit., p. 262; ma si veda anche p. 263: «di nuovo vidi brillare negli occhi di Fadigati la luce assurda ma inequivocabile di una interna felicità».

²⁹ Ivi, p. 301.

³⁰ Ivi, p. 320.

³¹ BASSANI, *L'Airone*, cit., p. 93.

³² BASSANI, *L'airone*, cit., pp. 86-87.

Eppure l'animale, agonizzante, moribondo, una «reliquia» oramai, continua a cercare la vita:

si illudeva [...] si illudeva a un punto tale, era chiaro, povero stupido, che se a pensare di sparargli non gli fosse sembrato di stare sparando a se stesso, gli avrebbe tirato immediatamente. E così, se non altro, sarebbe finita.³³

Limentani sparerà, invece, a se stesso, proprio per non continuare ad illudersi; ma in questo gesto, polarmente rispetto all'airone, cercherà anch'egli la vita: una vita eterna, immutabile, non corruttibile, imbalsamata, come imbalsamata è quella delle bestie che osserva attraverso il vetro e che gli appaiono «magnifiche, tutte, nella loro morte, più vive che se fossero vive».³⁴

E sarà solo attraverso il gesto estremo che Edgardo si «meriterà» la vita, come un grande eroe tragico nell'epopea della vita moderna.

³³ Ivi, p. 99.

³⁴ Ivi, p. 165.

Irene Pagliara

La Spagna come metafora nell'opera di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia

La Spagna costituisce una tappa fondamentale nel percorso letterario di Vittorio Bodini e Leonardo Sciascia. Tuttavia, pur trattandosi di un aspetto la cui importanza è stata pienamente riconosciuta per l'autore salentino, lo stesso non può dirsi per quanto riguarda il racalmutese, di cui si è privilegiata per lungo tempo l'analisi dei rapporti culturali con la Francia. La Spagna non solo rappresenta per i due autori una fertile *humus* attraverso la sua straordinaria tradizione letteraria, ma oltre ad essere collocata al centro di due testi che potremmo definire odeporeici – *Corriere spagnolo*¹ e *Ore di Spagna* – costituisce un riferimento disseminato un po' in tutta la produzione dei due autori e un *leit-motiv* dominante nel carteggio che copre un arco temporale compreso tra il 1954 e il 1960.²

Bodini e Sciascia sono due autori indubbiamente molto differenti ma, pur tenendo sempre presenti le rispettive peculiarità, è possibile trovare nei loro percorsi letterari dei punti di coincidenza. Innanzitutto si tratta di due intellettuali che possiamo definire provinciali, in quanto collocati ai margini dei circuiti letterari che gravitavano attorno alle capitali culturali italiane, quali Milano e Firenze. Una condizione, quella di provinciali, vissuta inizialmente in maniera estremamente sofferta, soprattutto da Bodini. Il poeta, infatti, ebbe a suo stesso dire un rapporto di «colluttazione» con la «squallida geografia in cui viviamo senza esserci ancora risolti se ad amarla o ad odiarla»³ e ciò lo portò ad allontanarsi da essa con un risentimento destinato a trasformarsi progressivamente in «rancore». Proprio il passaggio attraverso Firenze e Roma, ma soprattutto il cammino formativo costituito, sia a livello umano che a livello letterario, dalla permanenza spagnola costituiscono una tappa emblematica ai fini del recupero, o meglio della riscoperta, della propria terra. Il percorso umano e letterario di Bodini è quindi significativamente suddiviso in «quattro vite»,⁴ ciascuna delle quali fortemente contrassegnata dal legame con una città: Lecce, Firenze, Roma e Madrid. Lecce è in un primo momento il luogo della formazione e dell'adesione al futurismo, che si configura soprattutto come una forma

¹ Il *Corriere spagnolo* è costituito da una raccolta di reportages di argomento spagnolo curata da A. L. Giannone, poiché il poeta, che più volte aveva manifestato il desiderio di raccogliere le sue prose in un volume unitario, non riuscì mai a portare a compimento il suo progetto, probabilmente trattenuto dalla difficoltà di trovare un filo conduttore che le unificasse. A questo proposito si veda inoltre A. DOLFI, *Autobiografia e racconto: storia di una scrittura negata*, in *Le terre di Carlo V: studi su Vittorio Bodini*, a cura di O. Macri, E. Bonea e D. Valli. Atti dei convegni di Roma: 1-2-3 dic. 1980. Bari: 9 dic. 1980. Lecce: 10-11-12 dic. 1980, Galatina, Congedo, 1984, pp. 425-456.

² V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, a cura di F. Moliterni, Nardò, Besa, 2011.

³ V. BODINI, *Lettera pugliese*, in *Panorama dell'arte italiana*, a cura di M. Valsecchi e U. Apollonio, Torino, Lattes, 1951, p. 169.

⁴ Per citare l'espressione utilizzata da D. Valli nell'introduzione a A. L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, Lecce, Milella, 1982, p. 10.

di reazione all'ambiente conformista e arretrato della provincia, considerata la persistente matrice crepuscolare e intimista del poeta.⁵ L'evoluzione passa poi attraverso il soggiorno fiorentino e quello romano, connotati dall'attraversamento e dal superamento dell'esperienza ermetica e dall'assimilazione delle più diverse tendenze poetiche contemporanee, come il surrealismo.

La svolta nodale è costituita senza dubbio dall'immersione del poeta «nell'inconscio popolare e collettivo della Spagna», che protraendosi dal 1946 al '49 lo conduce anche all'esplorazione di quella «condizione dell'anima» costituita dalla sua terra, da cui scaturisce la costruzione del mito della «città barocca vedova del suo tempo».⁶

Anche Sciascia, da parte sua, ha intrattenuto un rapporto controverso con la sua sicilitudine, di cui ha messo puntualmente in evidenza i mali, pur nella consapevolezza di non esserne esente e quindi senza cadere in quella trappola del sicilianismo che aveva spesso spinto gli scrittori siciliani ad un eccesso di carità di patria nell'analizzare i tratti negativi del loro popolo. Nonostante egli considerasse la sua Racalmuto-Regalpetra⁷ come «l'osservatorio migliore per cogliere le trasformazioni della vita sociale, e i suoi compaesani (e in particolare i contadini più anziani e semi-analfabeti) come gli interlocutori più affidabili, dai discorsi dei quali poteva raccogliere insospettabili lampi di verità»,⁸ Sciascia era consapevole della necessità di una giusta distanza per poter osservare in maniera oggettiva la sua terra.⁹ Pertanto, un po' alla maniera dei viaggiatori stranieri delle *Lettere persiane* di Montesquieu, i due intellettuali cercano di acquisire un certo distacco nei confronti del proprio paese e trovano tale distacco proprio grazie alla Spagna. La Spagna viene a rappresentare così una sorta di «lente d'ingrandimento, una scorciatoia formativa che consente un pieno recupero dell'identità culturale e una riappropriazione del proprio essere provinciali. Ben si adattano, dunque, ad ambedue le significative parole di Sciascia:

Provincialismo non è il vivere in provincia e il fare della provincia oggetto di rappresentazione [...] provincialismo è il serrarsi nella provincia con appagamento, con soddisfazione, considerandone inamovibili e impareggiabili i modi di essere, le regole, i comportamenti; e senza mai guardare a quel che fuori della provincia accade, senza riceverne avvertimenti, stimoli, provocazioni al pensare feconde, alla visione della realtà fermentanti.¹⁰

La distanza dal provincialismo inteso in tal modo è dimostrata anche dal contributo che questi due autori hanno dato alla crescita culturale delle loro terre, attraverso

⁵ Ivi, pp. 17-40.

⁶ Ivi, p. 66. D'altra parte, come affermò Macrì, fu proprio il soggiorno madrileno a riattivare e formalizzare «l'ancestrale-inerte sostrato salentino», in O. MACRÌ, *Poesia grafica di Vittorio Bodini*, in «L'Albero», fasc. XX, n. 51, 1974, p. 76.

⁷ Il toponimo Regalpetra è un'invenzione di Sciascia, che vuole alludere al libro di Nino Savarese, *I fatti di Petra*.

⁸ G. TRAINA, *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2009, p. 17.

⁹ Come scrive sul primo numero di «Galleria»: «Quando saremo lontani da questo piccolo paese in cui siamo nati e viviamo, quando finalmente ci sentiremo nascere dentro amore e nostalgia per le cose che ci circondano e mortalmente ci annoiano [...] la lontananza darà dolci cadenze alla noia di oggi e all'angustia; e diventerà un po' amore quel che ora è insifferenza e reazione», in L. SCIASCIA, *Paese con figure*, in «Galleria», I, 1, agosto 1949, p. 21.

¹⁰ ID., *L'Omnibus di Longanesi*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 111.

l'attività di direttori di rivista: rispettivamente «L'Esperienza poetica»¹¹ per Bodini e «Galleria»¹² per Sciascia. Proprio in virtù di questo ruolo, Bodini e Sciascia ebbero modo di entrare in contatto epistolare,¹³ come testimonia una lettera scritta dal racalmutese del 12 giugno 1954, in cui dice: «Avrei voluto scriverle anche per proporle uno scambio tra "Galleria" (che le spedisco a parte, insieme ai primi tre libretti di una collezioncina di quaderni) e "L'Esperienza poetica"». ¹⁴ Inizia così una corrispondenza tra i due autori, più fitta nel periodo che va dal 1954 al 1957, ma che si prolunga fino al 1960 comprendendo 77 pezzi, tra lettere, biglietti e cartoline postali¹⁵ ed è volta soprattutto al raggiungimento di una proficua collaborazione a vantaggio delle rispettive riviste, con particolare riguardo ai comuni interessi verso la letteratura spagnola.

Da questo carteggio emergono due principali motivi di interesse. Da una parte si tratta di una testimonianza di quella «cospirazione provinciale»,¹⁶ cioè di quella situazione nuova costituita da una tendenza di rinnovamento, di cui «L'Esperienza poetica» si fece portavoce. Tale rinnovamento doveva partire proprio dalla provincia, non intesa come espressione campanilistica, ma come portatrice di istanze concrete e autentiche rispetto all'astrattezza e all'artificiosità dell'identità nazionale e quindi espressione di una terza via sperimentale nel dibattito tra postmodernismo e neorealismo che si era sviluppato nel secondo dopoguerra. Ciò è testimoniato da una lettera di Bodini a Sciascia: «È sorprendente che un tale volume di interessi letterari passi oggi fra Racalmuto e Lecce, poniamo, e su un piano di dignità ormai ignoto ai grandi centri nazionali. Ho l'impressione che stiamo lavorando a creare una situazione nuova!». ¹⁷ Una via di sperimentazione letteraria che sarà poi proseguita dalla più famosa rivista bolognese «Officina» di Leonetti, Roversi e Pasolini e dal «Verri» di Anceschi.

Dall'altra parte, invece, il carteggio si rivela particolarmente interessante in quanto documenta l'apertura dei due letterati alle influenze della cultura europea. Una

¹¹ «L'Esperienza poetica», trimestrale di poesia e di critica, fu fondata e diretta da Vittorio Bodini a Lecce tra il 1954 e il 1956. La rivista era articolata in quattro sezioni: *Poesia*, *Saggi*, *Saletta* – riservata alle polemiche letterarie – e *I libri*, dove si collocavano le recensioni. Cfr. A.L. GIANNONE, *Modernità del Salento*, Galatina, Congedo, 2009, pp. 61-63. È possibile leggere tutti i fascicoli della rivista nella ristampa anastatica curata da Armida Marasco: *L'Esperienza poetica, Rivista trimestrale di poesia e di critica (1954-1956)*, con Introduzione e Indici di A. Marasco, Galatina, Congedo, 1980.

¹² «Galleria» è una rivista bimestrale di cultura, fondata nel 1949 a Caltanissetta e diretta da Leonardo Sciascia dal 1950 fino alla sua morte. Durante il suo lungo iter, la rivista ha modificato profondamente la sua fisionomia, passando dalle tematiche regionali e dai vari aspetti della cultura meridionale a interessi più specificamente poetici e narrativi, diventando una rassegna letteraria di ampio respiro, rivolta verso la letteratura italiana e straniera, in E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta*, Lecce, Milella, 1985, p. 116.

¹³ In realtà, a segnalare la rivista di Bodini allo scrittore siciliano era stato lo scrittore calabrese Mario La Cava, suo amico e corrispondente, come si può riscontrare nella lettera scritta da quest'ultimo a Sciascia nel giugno del 1954: «Hai visto la rivista «L'Esperienza poetica» diretta da Vittorio Bodini a Bari? Che te ne pare?». A tale domanda il racalmutese aveva risposto: «Non conosco la rivista di Bodini. Scriverò per averla», cosa che poi accade puntualmente. Si rimanda a tal proposito a M. LA CAVA-L. SCIASCIA, *Lettere dal centro del mondo (1951-1988)*, a cura di M. Curcio e L. Tassoni, Soveria Mannelli (Catanzaro), Rubbettino Editore, 2012, pp. 159-161.

¹⁴ Lettera 2, in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., pp. 24-25.

¹⁵ Ivi, p. 8.

¹⁶ Così era significativamente intitolato l'editoriale di Bodini apparso su «L'Esperienza poetica» nel n. 5-6 del gennaio-giugno 1955.

¹⁷ Lettera 3 in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., p. 27.

tendenza comune a molti intellettuali del tempo, impegnati nella traduzione di opere di autori provenienti da ogni parte non solo d'Europa, ma anche del mondo.¹⁸ Per citare le parole di Cesare Pavese, gli intellettuali italiani in quel periodo scoprirono l'Italia «cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna».¹⁹ Anche Bodini e Sciascia, in un certo senso, scoprono la loro terra attraverso la riflessione su autori stranieri e in maniera specifica sulla letteratura spagnola. Questa comune passione, che costituisce tra l'altro un filo conduttore dell'intero scambio epistolare, sfocerà in una serie di iniziative, le più significative delle quali sono un numero di «Galleria» interamente dedicato alla letteratura spagnola contemporanea, curato da Bodini, e il progetto di una collana dedicata alla cultura mediterranea.

Tuttavia se il numero monografico di «Galleria» vide la luce nel 1955, annoverando testi di Luis Cernuda, Dàmaso Alonso, Carlo Bo, Pedro Salinas, Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya, Carlos Bousoño, José Maria Valverde e Vicente Gaos,²⁰ la realizzazione della collana – che si sarebbe poi intitolata «Mediterranea» e sarebbe uscita per la casa editrice di Salvatore Sciascia – pur partendo da un'idea proposta proprio da Bodini,²¹ sarebbe stata portata avanti dal solo Sciascia.²²

Non bisogna dimenticare che la promozione per la diffusione della conoscenza della letteratura spagnola in Italia passa anche attraverso gli studi e le attività di traduzione dei due autori. Occorre però puntualizzare che, mentre Bodini è stato un ispanista a tutto tondo, avendo ricoperto la cattedra di Letteratura spagnola nel corso di Lingue e letterature straniere presso l'Università di Bari a partire dal 1952 ed essendosi dedicato a importanti e impegnativi progetti di traduzione, Sciascia può essere a buona ragione considerato un autodidatta poiché lui stesso affermò di aver appreso lo spagnolo leggendo le opere di Ortega y Gasset.²³

La produzione di Bodini ispanista è molto vasta e spazia dalle traduzioni agli studi monografici, manifestando un interesse che si concentra in particolare su due periodi: la stagione barocca e quella del surrealismo. Non a caso se si considera che il periodo barocco ha costituito il *siglo de oro* non solo per la Spagna, ma anche per la sua

¹⁸ E in particolare dall'America, basti pensare all'antologia *Americana*, curata da Vittorini e Pavese ed edita da Bompiani nel 1941.

¹⁹ D. LAJOLO, *Il "vizio assurdo"*. Storia di Cesare Pavese, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 156.

²⁰ E. GONZÁLEZ DE SANDE, *Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, Catania, La Catinella, 2009, p. 124.

²¹ A testimonianza di ciò si può citare la lettera inviata da Bodini a Sciascia il 20 settembre 1956: «mi pare che ci sia una tentazione molto intelligente da parte tua in quest'accostamento alla Spagna. Non invano la Sicilia e il Reame... Dovremmo estendere il lavoro al mondo arabo. Fare una collana (che potremo dirigere assieme) di testi antichi e moderni, arabi, spagnoli, portoghesi, catalani e magari provenzali. Muoverci nell'unità culturale meridionale. Sopra tutto però il mondo arabo-ibero dovrebbe essere il nostro obiettivo», Lettera 65 in V. BODINI-L. SCIASCIA, *Sud come Europa. Carteggio (1954-1960)*, cit., p. 130.

²² Come appare evidente dall'ultima lettera del carteggio, inviata da Sciascia a Bodini il 2 febbraio 1960: «Inutile dirti quanto, sempre, gradita mi sarebbe la tua collaborazione a "Galleria"; e quanto gradite mi sarebbero tue proposte per una collaborazione più larga - ai "quaderni" e alla nuova collana "Mediterranea" di cui è già uscito il primo numero (il brasiliano Mendes) e sta per uscire il secondo (l'Alexandre di Puccini)», Lettera 77, *ivi*, p. 157.

²³ Sciascia stesso, in *Ore di Spagna*, afferma: «io avevo allora cominciato a studiare un po' la lingua spagnola servendomi di uno di quei manuali popolari dell'editore Sonzogno; ma dal momento in cui ebbi le *Obras* di Ortega, lasciai da parte il manuale [...] Così sulle *Obras* di Ortega ho appreso quel po' di spagnolo che so (e lo so da sordomuto: a leggerlo soltanto)», in L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, a cura di N. Tedesco, Milano, Bompiani, 2000, p. 32.

Lecce.²⁴ Tra le traduzioni si possono ricordare il *Don Chisciotte* di Cervantes, i *Sonetti amorosi e morali* di Quevedo, il *Teatro* di Lorca – solo per citare le maggiori – a cui vanno aggiunti i lavori monografici su Góngora, Calderón e la selezione antologica sui poeti surrealisti.²⁵ Anche Sciascia, da parte sua, si cimentò nella traduzione dapprima di componimenti di limitata estensione, come il lorchiano *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* o il poema *Lampedusa* di Guillén, e poi di un'intera opera con *La velada en Benincarlò* di Manuel Azaña per la casa editrice Einaudi.

Oltre a questo tratto di animatori della cultura provinciale, attraverso l'attività di direttori di rivista e l'apertura alle influenze della cultura europea, Bodini e Sciascia presentano ulteriori aspetti comuni poiché entrambi mettono la Spagna al centro delle due opere che abbiamo già definito odepatiche, in quanto scaturiscono dal contatto diretto con il territorio iberico: *Corriere spagnolo* e *Ore di Spagna*.

Il *Corriere spagnolo* raccoglie un gruppo consistente di *reportages* e prose, dalla storia editoriale abbastanza complessa. Infatti, questi componimenti, frutto della fondamentale esperienza del viaggio, sono comparsi a varie riprese su diverse riviste e quotidiani tra il 1947 e il 1954 e quindi sia nel periodo della permanenza madrilen²⁶ che dopo il ritorno in Italia.²⁷ Quest'opera costituisce un «“singolare” taccuino di viaggio» in cui l'esplorazione del paese straniero va di pari passo con la «“riscoperta” delle proprie radici e della propria terra».²⁸ Il modello del *reportage* è solo un punto di partenza dal quale Bodini trae spunto prendendo in considerazione gli aspetti più tipici delle tradizioni spagnole, come il *flamenco*, la *corrida*, i *serenos* e molti altri, che non vengono però messi al centro dell'osservazione tanto per la loro peculiarità esteriore e manifesta, quanto piuttosto per il loro costituire delle chiavi di lettura privilegiate di quel fondo oscuro dell'anima che agita la dimensione invisibile e sconosciuta della Spagna come del suo Sud. Proprio per questo è possibile mettere a confronto le prose di argomento spagnolo con quelle salentine,²⁹ poiché esiste una certa continuità di tematiche e una grande somiglianza nel metodo d'indagine utilizzato dall'autore nel suo scavo nell'inconscio collettivo del popolo.

Così, attraverso un'accurata indagine condotta sulla base di una categoria interpretativa ricavata dall'osservazione delle manifestazioni più tipiche del folklore, Bodini arriva a comprendere che, tra le molteplici analogie e differenze, l'elemento

²⁴ Infatti, nella prosa *Barocco del Sud* scrive: «Lecce non ha conosciuto che un grande amore, la cui memoria è così gelosamente esclusiva da farla sembrare ancora oggi una città del Seicento» e ancora «è una città vedova del suo tempo» dove domina il «sentimento che la storia non vi riesca a procedere», in V. BODINI, *Barocco del Sud*, a cura di A. L. Giannone, Nardò, Besa, 2003, p. 79.

²⁵ Per una trattazione esaustiva sull'attività di Bodini ispanista si rinvia al saggio di Oreste Macrì, *Vittorio Bodini ispanista*, in *Le terre di Carlo V*, cit., pp. 625-679.

²⁶ Bodini si recò in Spagna alla fine del 1946 per svolgere attività di ricerca presso l'Istituto italiano di cultura di Madrid, dal momento che aveva ricevuto una borsa di studio dal Ministero degli esteri spagnolo della durata di sei mesi. In realtà, sarebbe rimasto in Spagna per ben due anni dedicandosi anche ad altre attività, come quella di antiquario, per proseguire quella che si sarebbe rivelata una fondamentale esperienza artistica ed umana.

²⁷ Le prime prose di corrispondenza dalla Spagna vennero pubblicate già dal 1946 su «Risorgimento liberale», ma il nucleo più consistente è quello che trovò spazio sulla terza pagina de «La Gazzetta del Mezzogiorno» dal 1951 al 1954. Il titolo *Corriere spagnolo* era stato effettivamente utilizzato da Bodini per tre prose che avevano visto la luce sul periodico salentino «Libera voce» nel 1947, in A.L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, cit., pp. 69-70.

²⁸ ID., *Introduzione a V. BODINI, Corriere spagnolo (1947-54)*, Lecce, Manni, 1987, p. 7.

²⁹ Raccolte per lo più in *Barocco del Sud*, cit.

realmente unificante tra il popolo iberico e quello salentino è il sentimento spiccatamente tragico della vita. Una pena del vivere che non interessa singoli individui, ma interi popoli e che probabilmente ha una radice storica da ricercare nel sentimento di esclusione che caratterizza i popoli emarginati dal flusso della grande storia, impegnati più a contemplare e rimpiangere la grandezza di un tempo che a vivere il presente.³⁰ Tutto ciò sfocia in manifestazioni differenti, quali i movimenti tellurici del flamenco, le urla angosciose dei *serenos*,³¹ la sfida contro la morte che anima le corride in Spagna da una parte e i lugubri lamenti dei carrettieri pugliesi e il Barocco leccese dall'altra, sfumature varie di un medesimo «viluppo inestricabile di pene segrete»³² che trova sfogo nella spasmodica messa a tacere del vuoto esistenziale. In questo modo tali espressioni vengono a configurarsi come una sorte di correlativo oggettivo della sofferenza del vivere, ostentazioni esteriori volte al soffocamento del sentimento del nulla, l'*horror vacui* che attanaglia l'anima spagnola come quella meridionale.

Per quel che riguarda *Ore di Spagna*, che si configura come una sorta di viaggio compiuto in dieci acuti capitoli accompagnati dalle suggestive fotografie di Ferdinando Scianna attraverso le «cose di Spagna», si tratta sicuramente dell'opera sciasciana in cui il riferimento alla Spagna è più sistematico. Tuttavia, considerato che l'amore dell'autore per la Spagna, la sua storia e la sua cultura,³³ si rivela abbastanza precocemente e si alimenta in un arco di tempo più che quarantennale³⁴ – dal 1945 al 1985 circa – è naturale che sia possibile rinvenire dei preziosi riferimenti anche nel resto della produzione del racalmutese, poiché è frequente il ricorso al parallelo tra i concetti di *hispanidad*³⁵ e sicilitudine, considerati «modulazioni tonali di un analogico comune sentire».³⁶

Dal momento che al centro di buona parte dell'opera di Sciascia campeggia la riflessione sulla Sicilia e sui siciliani, ricorrenti sono i legami con la situazione spagnola, poiché «se la Spagna è, come qualcuno ha detto, più che una nazione un modo di essere, è un modo di essere anche la Sicilia; e il più vicino che si possa

³⁰ Un sentimento ben espresso dall'autore anche nella poesia *Con il tramonto su una spalla*, in cui le tracce di un passato glorioso vengono accostate alla rovina del presente, cfr. V. BODINI, *Dopo la luna*, a cura di A. Mangione, Nardò, Besa, 2009, pp. 83-85.

³¹ Si potrebbe ravvisare in questo aspetto un'eco leopardiana e in particolare un'analogia con il canto dell'artigiano che, ne *La sera del dì di festa*, giungendo in lontananza mette in moto nel poeta un meccanismo riflessivo, che lo porta a meditare sul tempo che nel suo scorrere vanifica «ogni umano accidente» e travolge il destino dei popoli, destinati a non lasciare alcuna traccia di sé.

³² A.L. GIANNONE, *Bodini prima della «Luna»*, cit., p. 74.

³³ Si rimanda a questo proposito al saggio di V. GONZÁLEZ MARTÍN, *España en la obra de Leonardo Sciascia*, in «Cuadernos de Filología Italiana», n.7, 2000, pp. 733-756.

³⁴ In una delle sue prime opere, *Le parrocchie di Regalpetra*, Sciascia aveva affermato: «Avevo la Spagna nel cuore» e a distanza di anni poteva ancora dichiarare: «Ho scritto più di venticinque anni fa, in quello che considero il mio primo libro: "Avevo la Spagna nel cuore". L'ho ancora»: *Ore di Spagna*, Milano, Bompiani, 2000, p. 28.

³⁵ Concetto elaborato dal saggista spagnolo Américo Castro e che costituisce la base su cui Sciascia crea la sua ontologia regionale.

³⁶ S. ZAPPULLA MUSCARÀ, *Introduzione a E. GONZÁLEZ DE SANDE, Leonardo Sciascia e la cultura spagnola*, cit., p. 7.

immaginare al modo di essere spagnolo». ³⁷ Così, come in una specie di «gioco degli specchi», ³⁸ in tutta la sua opera la Sicilia si riflette nella Spagna e viceversa. Spagna come Salento e Spagna come Sicilia, dunque, tanto che parafrasando lo Sciascia de *L'antimonio* potremmo dire che la storia spagnola si è realizzata attraverso un ingrandimento operato dal Padreterno proprio del Mezzogiorno italiano, tante sono le analogie e le somiglianze. I due autori, in effetti, pur non negando le differenze, sono propensi ad uno sguardo assimilante, sostenuto anche dalla consapevolezza di appartenere ad uno stesso contesto storico-culturale. ³⁹ Le vicende storiche accomunano da sempre queste due terre, che hanno conosciuto una profonda influenza araba. Tutto ciò ha portato i due autori a sviluppare delle tesi per certi versi parallele sulla peculiare condizione esistenziale dei propri popoli.

Secondo Bodini, come abbiamo detto, sia nel Salento che in Spagna vi è un sentimento tragico della vita, che prende forma in diverse manifestazioni esteriori ma che ha origine dal simile senso di emarginazione che questi popoli hanno dovuto subire rispetto ai grandi eventi storici. Questa tesi trova un certo riscontro anche negli scritti del siciliano, poiché anche secondo Sciascia è stato proprio il susseguirsi degli avvenimenti storici a determinare il carattere dei siciliani, dominato dall'insicurezza, considerata tra l'altro da Castro una costante dell'*hispanidad*. Un'insicurezza implicata dal mare che circonda l'isola e nel corso dei secoli ha portato con sé diversi conquistatori, rendendo la Sicilia vulnerabile a qualsiasi azione politica e militare e influenzando di conseguenza il carattere dei siciliani, dominato dal fatalismo, dalla diffidenza e dall'incapacità di stabilire dei rapporti al di fuori degli affetti.

Le due posizioni presentano certi aspetti condivisi, ma bisogna considerare che Bodini ritiene che nella determinazione del carattere salentino sia fondamentale anche il paesaggio, metafisicamente opprimente, in cui un «altissimo cielo» sembra schiacciare ogni cosa, vegetazione compresa. Sciascia, invece, rifiuta l'idea che la «dimora vitale» abbia un'influenza nella formazione del carattere dei siciliani, probabilmente anche per sancire la sua posizione antigattopardesca e contraria a quell'«astrazione geografico-climatica» che era per l'autore la Sicilia di Tomasi di Lampedusa.

Ma ci sono molti altri punti di contatto nelle osservazioni scaturite dai due autori sulla propria realtà provinciale e su quella spagnola, come ad esempio la constatazione dell'ossessione nutrita nei confronti della donna e del matriarcato che domina i rapporti tra i due sessi. Bodini considera la «disarmonia dei sessi»

³⁷ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, in *Opere (1984-1989)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 2004, p. 1045.

³⁸ Basti pensare al racconto *L'antimonio* – contenuto nella seconda edizione degli *Zii di Sicilia* (1961) – ambientato durante la guerra civile spagnola, un evento centrale nella formazione culturale e politica dell'autore.

³⁹ Si possono confrontare a tal proposito le parole di Bodini: «Io sono quasi spagnolo: sono un italiano del Sud, e questa dovrebbe essere la vera capitale del mio paese. Vi è in noi la medesima combinazione di follia e di realismo, le stesse inerzie febbrili, lo stesso bianco della calce contro il cielo. E il basilico, la chiocciola, il gelsomino sono parole che pronunziamo con l'identica intimità un po' dialettale, come se le accompagnassimo d'una strizzatina d'occhi. In Italia queste cose non le capiscono: vi son considerate costumi di arretrate province meridionali», V. BODINI, *Madrieno a Madrid*, in *Corriere spagnolo*, cit., p. 93, con quelle di Sciascia: «Ma nonostante tanta reciproca estraneità (un tempo forse qualcosa di peggio: insofferenza, odio), andare per la Spagna è, per un siciliano, un continuo insorgere della memoria storica, un continuo affiorare di legami, di corrispondenze, di "cristallizzazioni"», L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 45.

imperante nel suo Sud come la causa principale di quest'ossessione, tanto che osserva: «Non c'è nessun paese dove si disegnino su tutte le superfici disponibili tante donne nude come nell'Italia meridionale»⁴⁰ e questa appare come una conseguenza dell'esistenza di

una quotazione segreta, una Borsa delle donne in ciascun paese, e quando con la maldicenza e l'ostilità esse pongono ripari o reagiscono alla caduta di un titolo, si può star certi che non lo fanno in nome di alti principi morali, ma per il danno che di riflesso ne deriverebbe alla loro quotazione.⁴¹

L'autore, infatti, mette in evidenza come sia in Spagna sia nel Meridione le donne siano scaltre e, pur facendosi passare per vittime, in realtà «con occulto dispotismo esercitano ogni effettivo potere, tenendo nel pugno la vita della società».⁴² Questo è all'origine di quell'atrofia dei sentimenti che caratterizza il Sud, per cui anche l'amore si riduce ad una pura convenzione messa in atto sotto l'attenta regia delle madri, che allevano le figlie come reclute di un corpo militare. Perciò il problema del Mezzogiorno diventa il «problema della mezzanotte», dell'irriducibile incomprensione tra i due sessi che si traduce nella conduzione di una vita pressoché separata, alimentando una vera e propria ossessione per la donna.

Una caratteristica, questa, che viene messa in rilievo anche da Sciascia, secondo cui il dongiovannismo è una parte costante della sicilitudine che deriva dalla separazione a cui uomini e donne sono destinati sin dalla più tenera età, cosicché, come dice Brancati: «il vagheggiamento della donna è tale che non regge alla presenza di lei».⁴³ E lo stesso racalmutese sottolinea come all'origine di questa situazione vi sia uno «spaventoso conformismo sociale» tenuto in piedi da «un matriarcato sotterraneo, quasi invisibile» esercitato da madri e suocere.

Secondo Sciascia:

molte disgrazie, molte tragedie del Sud, ci sono venute dalle donne, soprattutto quando diventano madri. Le donne del Mezzogiorno hanno questo di terribile. Quanti delitti d'onore sono stati provocati, istigati o incoraggiati dalle donne! Dalle donne madri, dalle donne suocere. Eccole di colpo capaci delle peggiori nefandezze per rifarsi delle vessazioni da esse stesse subite durante la giovinezza, col ricorso a uno spaventoso conformismo sociale.⁴⁴

Negli anni Settanta però questa polemica antimatriarcale è stata erroneamente interpretata come una lotta antifemminista. In realtà, ciò che Sciascia condanna è quell'abuso di potere perpetrato ai danni delle stesse giovani donne, le quali hanno conosciuto una significativa liberazione in seguito allo sbarco alleato in Sicilia⁴⁵ che,

⁴⁰ V. BODINI, *L'amore in Puglia ha il muso storto*, in *Barocco del Sud*, cit., p. 104.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² ID., *Corriere spagnolo*, cit., p. 51.

⁴³ L. SCIASCIA, *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, p. 16. Sempre in questa intervista, Sciascia afferma: «dopo l'asilo, si veniva separati dalle bambine; quando suonava la campanella, loro uscivano da scuola per prime, e noi qualche minuto dopo. Era difficile avere rapporti di qualsiasi tipo con una ragazza, non si stava mai fuori insieme [...] Nei discorsi che facevamo, tra noi adolescenti, sul sesso, si mescolavano il romanticismo più strampalato ai termini più crudi: eravamo, *in fieri*, dei tipici personaggi alla Brancati», *ivi*, p. 15.

⁴⁴ *Ivi*, p. 14.

⁴⁵ Non a caso Sciascia fa perdere al suo personaggio Candido – in *Candido ovvero Un sogno fatto in Sicilia* – la madre proprio al momento dell'arrivo dei soldati americani a Palermo.

portando il benessere e il consumismo, ha inferto un duro colpo al matriarcato poiché con la costruzione di nuove case «i figli (e le nuore) hanno abbandonato i vecchi focolari tirannici delle madri minandone, almeno in parte, il sistema di potere». ⁴⁶ E d'altra parte, alla base di tutti questi meccanismi sociali vi è l'enorme influenza esercitata dalla religione cattolica sulla morale e sui comportamenti, soprattutto in seguito alla rigida applicazione della mentalità controriformistica, fortemente sostenuta proprio dalla monarchia spagnola e messa in atto attraverso il braccio dell'Inquisizione, ⁴⁷ non solo in territorio iberico ma anche in quello del Reame. La forte impostazione religiosa della società meridionale e di quella spagnola emerge anche nelle celebrazioni delle festività religiose. È interessante notare come le osservazioni suscitate ai due autori dalla partecipazione ai riti della Settimana Santa possano presentare dei punti di coincidenza. Entrambi, come si può leggere in *Cristo sull'Escorial* di Bodini comparso per la prima volta nel 1951 su «La Gazzetta del Mezzogiorno» e in un articolo di Sciascia del 1985, ora raccolto in *Ore di Spagna*, restano particolarmente colpiti da alcune differenze, come la presenza dei soldati alla processione, con elmi e fucili. Bodini, infatti, nonostante noti la somiglianza del simulacro del Cristo morto con quelli venerati nel suo Sud, sottolinea come appaiano una novità

i soldati che lo circondavano, in doppia fila, con gli elmi in capo e i fucili bilanciati nella destra scandendo un passo lento e marziale con un'aria di feroce cordoglio, come se fossero state le esequie d'un generale morto sul campo, in cui sia d'uopo manifestare fierezza per quella morte e insieme il proposito di vendicarla. ⁴⁸

Una presenza che conferiva un aspetto marziale al corteo e che sembrava però implicare allo stesso tempo fierezza e proposito di vendetta, sentimenti non proprio in linea con lo spirito cristiano.

Simile è l'impressione suscitata dalla visione dei riti della *Semana Santa* in Sciascia:

al ricordo della guerra civile del '36-'39 ci riporta pure, a Granada, la sfilata in processione della polizia. Tra il fercolo col Cristo confortato dall'Angelo (e con San Pietro che dorme discosto) e quello della Madonna - un cono di spumeggiante ricamo bianco ed oro con al vertice una testa di bambina - la polizia sfila interminabilmente, generale e ufficiali che aprono la sfilata, ciascuno portando quella specie di alabarda che in Sicilia è delle confraternite artigiane. I lunghi fucili, nuovi o ben lubrificati, inclinati sulla spalla destra, la canna verso l'alto; le mitragliette corte e leggere impugnate invece dalle donne-poliziotto, il dito sul grilletto. ⁴⁹

Un altro elemento che attira la curiosità dei due autori è la *saeta*, un canto della famiglia dei canti gitani, la cui particolarità suscita diverse emozioni in Bodini, che ne mette in evidenza la violenza lacerante e la somiglianza ai canti del peccato e della passione: «si alzò un grido disperato di donna, oscillò come una freccia mal

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ L'Inquisizione è uno dei temi su cui maggiormente si è concentrata l'attenzione di Sciascia, che più volte aveva dichiarato la sua predilezione per *Morte dell'inquisitore*, l'unico vero e proprio saggio storico dell'autore incentrato sulla figura del monaco racalmutese fra Diego La Matina, accusato di un'imprecisata eresia e protagonista di un avvenimento unico nella storia dell'Inquisizione, l'uccisione dell'inquisitore durante un interrogatorio nel 1657.

⁴⁸ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 106.

⁴⁹ L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 48.

conficcata e tenace, che il vento non riusciva a scuotersi. Risultò che quel grido era un canto»;⁵⁰ e in Sciascia, che ne esalta il carattere sospensivo e di rapimento estatico: «dà l'impressione di un raptus – di un rapimento amoroso, sensuale e sessuale; di un deliquio estatico e, saremmo tentati di aggiungere, estetico».⁵¹ Comune a Bodini e Sciascia è infine l'ammirazione per gli scrittori spagnoli, e in particolare quelli della Generazione del '27, che non restano soltanto degli esempi artistici e poetici, ma diventano dei veri e propri modelli civili, emblemi della ragione che non ha piegato la testa davanti alla violenza e alla brutalità. Un esempio su tutti è quello di Lorca fucilato, che secondo Bodini rappresenta un caso di «poesia pagata con la vita».⁵² Era questo il titolo di un bellissimo articolo pubblicato dall'autore sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» nel 1953, in cui respingeva le varie ipotesi formulate su di una morte per errore, dovuta all'omosessualità del poeta o addirittura ad una faida familiare legata a motivi di interesse, e metteva in evidenza come la vera causa dell'assassinio fosse il suo *Romancero gitano*, proprio per la netta presa di posizione dell'«Andaluso universale» a favore degli oppressi contro i soprusi perpetrati dalla Guardia civile.⁵³

La stessa passione letteraria si ritrova in Sciascia, per il quale ad esempio il *Chisciotte* era una di quelle poche opere a poter essere considerate patrimonio per l'umanità⁵⁴ e d'altra parte il chisciottismo, la volontà di lottare senza speranza di vittoria, si ritrova in molti dei suoi personaggi che lottano contro la mafia e contro la corruzione. L'interesse del racalmutese, tuttavia, si concentra soprattutto sulla letteratura del Novecento e in particolare sulla «splendida pleiade» rappresentata dai poeti della Generazione del '27, di cui ammira il sentimento di amicizia reciproca e il forte legame con il popolo e con la loro «terra insanguinata» dalla tragedia della guerra civile.⁵⁵ Proprio grazie alla «Spagna della fraternità dei poeti, della fraternità dei poeti col popolo: col popolo che avrebbe dato inizio alla Resistenza europea» Sciascia riesce a trovare ragioni al suo «istintivo antifascismo», dando «poesia alle idee».⁵⁶ In questo modo appare evidente il filo rosso che collega questi due autori provinciali a quella terra che per diversi secoli era stata la capitale del loro Reame. La Spagna

⁵⁰ V. BODINI, *Corriere spagnolo*, cit., p. 105.

⁵¹ L. SCIASCIA, *Ore di Spagna*, cit., p. 49.

⁵² Cfr. A. L. GIANNONE, «Una poesia pagata con la vita»: Lorca nell'interpretazione di Vittorio Bodini, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori Editore, 2009, pp. 197-207.

⁵³ Ivi, p. 204.

⁵⁴ Emblematico a tal proposito è il ruolo chiave affidato a quest'opera nel suo *Il contesto. Una parodia*, come si evince da queste parole: «Scrisse per più di due ore. Rilesse. Bene. Benissimo. Forse sono le sole pagine mie che resteranno: un documento. Piegò in due il documento. E dove lo metto? Il *Don Chisciotte*, *Guerra e pace*, la *Recherche*? Un libro da salvare, un libro che salvi il documento. Scelse, naturalmente il *Don Chisciotte*», in L. SCIASCIA, *Il Contesto. Una parodia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 109.

⁵⁵ La guerra civile spagnola ha costituito per Sciascia una tappa fondamentale nell'ambito della sua maturazione esistenziale e politica e ciò può essere testimoniato dai pensieri che egli fa esprimere all'umile zolfatario protagonista de *L'antimonio*: «Sapete che cosa è stata la guerra di Spagna? Che cosa è stata veramente? Se non lo sapete, non capirete mai quel che sotto i vostri occhi oggi accade, non capirete mai niente del fascismo del comunismo della religione dell'uomo, niente di niente capirete mai: perché tutti gli errori e le speranze del mondo si sono concentrati in quella guerra; come una lente concentra i raggi del sole e dà il fuoco, così la Spagna di tutte le speranze e gli errori del mondo si accese: e di quel fuoco oggi crepita il mondo», ID., *L'antimonio*, in *Opere (1956-1971)*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 360-361.

⁵⁶ ID., *Ore di Spagna*, cit., p. 28.

acquisisce nella loro ricerca la valenza di una metafora, che ha la funzione di consentire una comprensione più profonda realizzata anche attraverso la proiezione dei metaforizzanti tratti salienti dell'anima iberica sulla metaforizzata dimensione del Mezzogiorno e nella variante salentina di Bodini e in quella siciliana di Sciascia.

Emilio Speciale

Una rivista per Leopardi

All'indomani delle celebrazioni per il secondo centenario della nascita di Leopardi, nell'ormai lontano 1998, restavano a futura memoria soprattutto convegni ed incontri, letture e commemorazioni varie. Nell'immediatezza, e più spesso negli anni a venire, queste lodevolissime manifestazioni trovarono rifugio e concretezza nelle pagine di cataloghi e di atti, spesso pagine patinate ed esteticamente accattivanti. Quell'anno si è voluto procedere, con intelligenza, a macchia d'olio sul territorio italiano e le realtà locali coinvolte sono state tante e – in maniera del tutto autonoma e sovente in concorrenza – si sono fatte promotrici della diffusione della conoscenza di Giacomo Leopardi. Di conseguenza innumerevoli sono stati i festeggiamenti non solo nella natia Recanati, ma anche nelle altre città che hanno accolto negli anni il fuggitivo (Milano, Bologna, Pisa, Firenze, Napoli) e in altri centri, piccoli e grandi, dentro e fuori l'Italia. Attorno a quell'anno, oltre ai preziosi cataloghi di mostre e agli atti di convegni, gli studiosi di Leopardi misero a punto dei lavori che restano solidamente – come già per le celebrazioni del primo centenario con l'edizione carducciana dello *Zibaldone* – nella bibliografia leopardiana da citare, come ad esempio l'edizione dell'epistolario a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi e l'edizione di tutte le opere in cd-rom a cura di Lucio Felici.

Cosa mancava a questa ricchissima effervescenza d'interessi attorno alla figura di Leopardi? Un luogo permanente di riflessione e di studio che sapesse sfruttare i risultati delle ricerche sorte per il bicentenario e che continuasse a proporre nuove riflessioni e scoperte, mantenendo viva l'attenzione per il poeta e il pensatore. È sorta quindi naturalmente la necessità di una rivista mono-tematica, similmente alle tante altre riviste dedicate ai nostri classici (con il sovrabbondante e debordante esempio di Dante). E visto che l'interesse per Leopardi si era manifestato globalmente, l'esperienza di un periodico a lui intitolato doveva aver per forza di cose respiro cosmopolita. Il primo numero della Rivista Internazionale di Studi Leopardiani (RISL) non poteva che raccogliersi quindi attorno ad un comitato scientifico che avesse un referente per nazione e permettesse una linea editoriale fluida e non legata a scuole o tentazioni/tendenze uniformanti. Nella prefazione scrivevo:

Questa rivista accoglierà e proporrà, con la massima apertura ideologica, interventi critici scelti esclusivamente in base alla loro scientificità, cercando di porsi come sede di discussione problematica, informativa e vivace. Coscienti del rischio che una pubblicazione dedicata interamente ad un autore possa essere percepita come luogo d'incontro di una conventicola, e nel preciso intento di evitare il pericolo della ghetizzazione o della faziosità, dell'accademismo o dell'assenza di prospettiva, la redazione e il comitato scientifico si prefiggono, come indica del resto il titolo scelto, di continuare a promuovere l'ampliamento dello studio e della conoscenza internazionale di Leopardi, seguendo le linee indicate dal bicentenario.

Con questi intenti si riunisce a raccolta un gruppo eterogeneo e di diverse nazionalità (in quelle che avevano espresso recentemente attenzione per Leopardi): per l'Italia, Mario Andrea Rigoni, per la Francia, Michel Orcel; per la Spagna, María de las Nieves Muñiz Muñiz, per l'Inghilterra, Franco D'Intino; per la Svizzera, Tatiana Crivelli; per gli Stati Uniti, Paolo Possiedi.

Il primo numero si apre con l'omaggio di uno dei maggiori poeti italiani del Novecento, Andrea Zanzotto, in una rivisitazione de *La sera del dì di festa*, e continua con una ricca serie di contributi critici che respirano ancora dell'atmosfera inebriante delle celebrazioni per il genetliaco. Man mano che si prosegue negli anni l'onda di interesse torna a livelli normali, e l'apparizione della rivista, che si era pensata a cadenza annuale, subisce – a causa anche di un rilassamento naturale dopo la tensione e la massiccia «produzione» critica del '98 – un rallentamento: il numero 5 (2008) sarà pubblicato solo 4 anni dopo il precedente. Ma la missione dell'impresa non si attenua: si pubblicano saggi di alto livello scientifico e, sempre con l'intenzione di far conoscere Leopardi nel mondo, qualche traduzione e qualche scritto relativo alla storia della critica e della diffusione al di fuori dell'Italia. Dopo una serie di discussioni e incontri si arriva alla decisione di far convergere l'esperienza della rivista con le iniziative del Centro Nazionale di Studi Leopardiani (CNSL) di Recanati. Nella direzione di tale fruttuosa collaborazione viene stipulato il 6 novembre 2009 un accordo editoriale con il quale si stabilisce che la RISL diventa organo ufficiale del Centro e che il comitato scientifico della rivista (dal quale si era staccato Mario Andrea Rigoni e al quale si unisce invece Michael Caesar) si integra con il comitato scientifico del Centro. Questa fusione permetterà già dal primo numero della nuova direzione (6, 2010) una maggiore stabilità e un ulteriore arricchimento: intanto un maggior numero di referenti scientifici permette di ampliare il campo della ricerca dei contributi; inoltre il legame con Recanati e il Centro «istituzionalizza» più marcatamente l'esistenza stessa della rivista; infine la presenza nelle prime pagine di essa della prolusione dedicata annualmente al poeta – in occasione dei festeggiamenti recanatesi del genetliaco – costituisce una sfida per la redazione a mantenere la cadenza annuale che era stata l'aspirazione iniziale. Restano gli intenti originali di far conoscere e riunire in un luogo esclusivo la ricerca scientifica su Leopardi sia con un'apertura ad approcci critici diversificati (dalla filologia, alla storia della fortuna, alla bibliografia, all'arte e alla scienza, ecc.) sia con una provenienza da scuole e accademie internazionali. La formula, oramai standard nella vita delle riviste, del giudizio preliminare di due lettori (la pratica della peer review) per la pubblicazione depotenzializza il costume della consorte accademica e favorisce anche, come si può evincere dall'elenco delle pubblicazioni in appendice, la partecipazione della più recente generazione di leopardisti/e che trovano nelle pagine della rivista spazio dove iniziare il loro percorso nella ricerca.

Appendice 1

Indice generale della Rivista Internazionale di Studi Leopardiani (vol. 1-8)

Vol. 1 - 1999

Premessa

Andrea Zanzotto: *Sere del dì di festa*

Stefano Carrai: *Lettura del Sabato del villaggio*

Cesare Galimberti: *Sull'inferno dei Paralipomeni*

Giorgio Panizza: *Perché lo Zibaldone non si intitolava Zibaldone*

Lucio Felici: *La nuova edizione dell'Epistolario*

Mario Andrea Rigoni: *Sul nulla e sulla negazione nel pensiero di Leopardi*

Giuseppe Serra: *Leggere i Greci con Leopardi*

Massimo Castoldi: *Il soffio che viene dall'isola lontana. Odisseo, Tristano e La ginestra nell'interpretazione di Giovanni Pascoli*

Michel Orcel: *Baudelaire avant la lettre*

Massimo Mandolini Pesaresi: *Tragedia della memoria: Byron e Leopardi*

Emilio Giordano: *Leopardi nell'ultimo ventennio: percorsi bibliografici*

Biblioteca

Criteri editoriali

Vol. 2 - 2000

Francesca Romana Berno: *Il «mazzolin di rose e di viole»: poesia di un equivoco*

Franco D'Intino: *«Spento il diurno raggio» (XXXIX) e il problema della conclusione dei Canti*

David Castronuovo - Guerrino Lovato: *“L'ignoranza dell'intero”. Affinità iconografiche tra «L'infinito» e la «Trasfigurazione» di Lorenzo Lotto*

Antonio Girardi: *Le elegie leopardiane*

Tatiana Crivelli: *Un itinerario nel pensiero filosofico leopardiano: la materia pensante*

Paolo Possiedi: *Storia di un'anima grande e infelice*

Isabella Nardi: *Il “personaggio” Giacomo Leopardi, dalla biografia al romanzo*

Biblioteca

Criteri editoriali

Vol. 3 - 2003

Narcís Comadira: *Canzoni. Versione catalana*

Emilio Speciale: *Leopardi ermeneuta dell'infinito*

Emanuela Cervato: *Argentea diva. L'immagine della luna in Leopardi*

Giuseppe Natale: *Leopardi: lingua e traduzione*
Emilio Giordano: *Il novantotto. Frammenti del bicentenario leopardiano*
Biblioteca
Norme editoriali

Vol. 4 - 2004

Jake Spatz: *The Mousiad*
Emilio Giordano: *Uno sguardo oltre la fine: Leopardi, il folletto e uno gnomo*
Matteo Di Gesù: *Appunti per una rilettura: «Il Parini, ovvero della gloria»*
Lucio Felici: *La voce dell'origine. Il «Cantico del gallo silvestre»*
Novella Primo: *“Un acutissimo cacciatore d'immagini”. Sulle tracce di un possibile 'ovidianismo' leopardiano*
Antonella Valoroso: *La donna che non si trova*
Ivan Tassi: *Memorie del possibile. Un'edizione delle «Memorie della mia vita» di Giacomo Leopardi*

Vol. 5 - 2008

Chiara Fenoglio: *«Cela n'est pas clair»: l'Aldilà dei Paralipomeni*
Tiziano Salari: *L'altro oltre l'essere*
Nunzia Gionfriddo: *L'incanto della “camera oscura”*
Francesca Andreotti: *Breve indagine su una lettura leopardiana: l'opera di Madame de Lambert*

Vol. 6 - 2010

Emilio Speciale: *Premessa*
Gilberto Lonardi: *Il cigno, Tommaso da Kempis, l'addio di Clelia: per la memoria figurativa del Leopardi poeta*
Vincenzo Consolo: *Impietrata lava: la matrigna natura in Leopardi e Verga*
Jean-Charles Vegliante: *Leopardi e la poesia creaturale*
Jean-Charles Vegliante: *La vie solitarie (trad. di La vita solitaria)*
Giuseppe Sandrini: *Il sogno di Alceta: dagli errori antichi al fantastico moderno*
Alessandra Aloisi: *Fisica e metafisica della noia nelle Operette Morali di Leopardi*
Valerio Camarotto: *«La gemma perduta». Le traduzioni omeriche di Leopardi (1815-1818)*
Davide Martirani: *«Chiamare le cose coi nomi loro». Critica del linguaggio come critica sociale in Leopardi e in Michelstaedter*

Notizie dal CNSL: Per i 70 anni del CNSL. In memoria di Franco Foschi (Lucio Felici) - Ricordo di Emilio Bigi (Luigi Blasucci) - Ricordo di Emilio Peruzzi (Fiorenza Ceragioli) - Il Centro Nazionale di Studi Leopardiani
Criteri editoriali

Vol. 7 - 2011

Sergio Givone: *La più trista di tutte le necessità*

Antonio Prete: *Leopardi e l'Italia*

Fabio Camilletti: *Petrarchismo, Phantasie e costruzione della soggettività in Leopardi*

Paola Cori: *«Di temenza è sciolto»: pensiero e poesia della soglia*

Alberto Folin: *Uno e molteplice in Leopardi*

Alessandra Aloisi: *Memoria e attenzione involontaria nello Zibaldone*

Franco D'Intino: *Leopardi e Senofonte (con una proposta di datazione del frammento della «Impresa di Ciro»)*

David Gibbons: *Conceding the point: Leopardi's use of concession in the Zibaldone*

Giovanni Vigliar: *Il pensiero musicale di Giacomo Leopardi fra psicologia, formalismo, natura e storia*

Gianni D'Elia: *Al giovane Giacomo / Au jeune Giacomo* (trad. di Jean-Charles Vegliante)

Biblioteca

Notizie dal CNSL: Ricordo di Anna Leopardi (Lucio Felici) – Il Centro Nazionale di Studi Leopardiani
Criteri editoriali

Vol. 8 - 2012

María de las Nieves Muñiz Muñiz: *Leopardi e la modernità*

Gilberto Lonardi: *L'infinito: una lettura*

Enrico Zucchi: *Fenomenologia del passeggiare: una lettura del Dialogo di un venditore di almanacchi*

Valerio Camarotto: *Note sulla traduzione del II canto dell'Odissea*

Alessandro Carrera: *The consistency of nothingness. Leopardi's struggle with «solido nulla»*

Lorenzo Abbate - Ilaria Batassa: *Per un'edizione del carteggio tra Prospero Viani e i famigliari di Giacomo Leopardi*

Antonio Prete: *Bonnefoy in dialogo con Leopardi*

Diana Berruezo Sánchez: *Leopardi en la prensa española: 1858-1939. (Nuevos datos para un catálogo)*

Archivio: Emilio Peruzzi: *Saggio di lettura leopardiana*

Biblioteca

Notizie dal CNSL
Criteri editoriali

Vol. 9 - 2013

Lucio Felici: *L'italianità di Leopardi*

Paola Cori-Augenblick: *A reading of Leopardi's* Le ricordanze

Lorenzo Abbate: *Lettere inedite di Paolina Leopardi a Prospero Viani*

Rocco Meninno: *Il nulla, il male, l'indifferenza. Leopardi apostolo di Arimane*

Luigi Capitano: *L'oriente delle chimere*

Gaspere Polizzi: *"se la religione non è vera...". Giacomo Leopardi tra cristianesimo e nichilismo*

Giuseppe Tinè: *"Di lontano". In margine ad un saggio di Momigliano su Leopardi*

Poeti per Leopardi: Fernando Pessoa – Canto a Leopardi (Appendice: Antonio

Tabucchi – *Fernando Pessoa lettore di Giacomo Leopardi*) – a cura di Antonio Prete

Biblioteca

Notizie dal CNSL

Criteri editoriali

Appendice 2 Informazioni

RISL (Rivista Internazionale di Studi Leopardiani)

Rivista Annuale - Organo ufficiale del Centro Nazionale di Studi Leopardiani di
Recanati

ISSN: 1129-9401

Direzione

Emilio Speciale - Fabio Corvatta

Redazione editoriale Emilio Speciale

Comitato scientifico Lucio Felici (presidente) - Luigi Blasucci - Fabiana Cacciapuoti

- Michael Caesar - Ermanno Carini - Fiorenza Ceragioli - Tatiana Crivelli - Franco

D'Intino - Alberto Folin - Gilberto Lonardi - María de las Nieves Muñoz Muñoz -

Michel Orcel - Paolo Possiedi - Antonio Prete

Spedire contributi, recensioni e libri da recensire a: Emilio Speciale - Via E. Montale
4 - 94013 Leonforte (EN) - e-mail: e.speciale@in-su-la.com - web: <http://www.in-su-la.com>

DISCUSSIONE

Salvatore Claudio Sgroi

Sulla (fantasmatica) filologia
di un filologo-letterato, paleo-purista

Il «filologo e critico letterario» (così in una sua auto-presentazione), ma va ancora aggiunto: (fantasioso) scrittore (romanziero e poeta), Gualberto Alvino (= G.A.), ha voluto riservarci in «Oblío – Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca», II, 6-7, settembre 2012, pp. 5-9, un suo (polemico, ovvero capzioso e cavilloso) intervento *Un metalapsus [!] o la scientificità degli umanisti*, riportando ne «i passi salienti (emendati sviste e refusi)» – puntualizza – un nostro (per lui «ameno») articolo giornalistico *Se la fedifraga traditrice diventa' fedi-grafa'* (apparso in «La Sicilia» 21.V.2012, p. 12).

Un po' sorpresi da tale «attacco» iniziale abbiamo pazientemente riletto il nostro pezzo, collazionandolo con i passi riportati da G.A. e scoprendo che «i passi salienti» sono di fatto il 90% dell'art. (su 80 righe G.A. ne ha omesso appena 9). Il che è in fondo gratificante per noi (tutto l'art. è parso a G.A. «saliente»). Quanto poi alle «sviste e refusi», nostri, tacitamente «emendati» da G.A. – altra scoperta della collazione – si tratta invero, di un puro abbaglio («allucinazione?») di G.A., se non di una sua pura invenzione (in)conscia (o proiezione di suoi desideri?). L'unico refuso presente nel nostro pezzo (e non corretto da Alvino!) riguarda in realtà l'etimo latino, «foed -fr -gu(m)», di *fedigrafo*, stampato senza cioè le vocali /i/ ed /a/ brevi sormontate da un archetto che, pur presenti nel nostro file, «foedīfrāgu(m)», non erano state riconosciute al momento della stampa sul quotidiano «La Sicilia».

Ma passiamo ora ai due punti centrali dell'intervento di G.A., causa per l'A. (ahimè) di «apprensione e sconcerto». L'A. contesta la nostra concezione di errore, secondo la quale è errore (a) qualunque uso «non-comunicativo» e (b) qualunque uso «proprio dell'italiano popolare delle classi subalterne». Una concezione definita «singolare», sostenuta «contro la quasi totalità dei grammatici del pianeta». G.A. non fa nomi. Ma a noi piace ricordarne uno ben noto a lui e nell'accademia italiana (e non solo): Luca Serianni, che - contrariamente a quanto da G.A. sospettato - ha recentemente espresso (2011), in un testo da lui evidentemente ignorato, una posizione se non identica, assai vicina a quella da noi illustrata nel volume *Per una grammatica laica* (2010) menzionato da G.A.. Scrive L. Serianni:

«Possiamo distinguere quattro gradazioni di 'errore'»:

[1] «il vero e proprio *lapsus*, consistente nel dire una cosa per l'altra (*Buona botte!* per *Buona notte!*): l'accettabilità è zero, dal momento che viene compromessa la stessa comunicazione, e il parlante si corregge da sé istintivamente». *Quindi uso inaccettabile/errato in quanto non-comunicativo.*

[2] «la violazione di fondamentali regole strutturali (per esempio *io andare* per 'io vado'): non impedisce la comunicazione, ma è accettabile solo a livelli elementari (bambini piccoli o parlanti stranieri)».

[3] «la violazione grammaticale rappresentata a livelli diastratici bassi (per esempio *venghino* per *vengano*)». *Quindi uso sì comunicativo ma inaccettabile/errato in quanto proprio dell'italiano popolare.*

[4] «la violazione di norme largamente disattese anche da parlanti colti, accettabile, quindi, anche in registri formali (per esempio l'accentazione *sartìa* in luogo del corretto *sàrtia* ["dal gr. tardo *eksártia*"])». Uso quindi non-corretto (etimologicamente) ma, in quanto proprio dei parlanti colti, «accettabile» e per di più «anche in registri formali» (L. Serianni - G. Antonelli, *Manuale di linguistica italiana. Storia, attualità, grammatica*, Milano, Bruno Mondadori 2011, pp. 236-37; per scrupolo filologico, va precisato che la paternità del cap. in cui è contenuta tale citazione è di L. Serianni e non del co-autore del volume).

Passiamo ora al secondo punto dell'intervento di G.A. oggetto del nostro articolo: l'uso per lui scandaloso («singolare», «sconcertante») di *fedi-grafo* al posto del (l'etimologicamente) corretto *fedifrago*.

È un dato di fatto, incontrovertibile, che la forma non-etimologica *fedi-grafo a)* viene sempre adoperata nel significato corretto e inequivoco di 'traditore e simili' ed è *b)* presente nell'uso orale e scritto in testi diversificati anche argomentativi di parlanti/scriventi colti, almeno dalla fine del '700, debitamente da noi citati, sulla scorta di una banca dati come «Google libri» (ricca al riguardo di oltre 500 «risultati» scritti), certamente da vagliare criticamente ma invero gravemente sottovalutata da G.A. (che finisce, come dire, col «buttare via il bambino con l'acqua sporca»). A questo punto, il grammatico/lessicografo se vuol descrivere oggettivamente gli usi di una comunità di parlanti (colti e incolti), a nostro giudizio, deve porsi – in maniera razionalmente argomentata – il problema normativo (sociolinguistico) se *fedi-grafo* sia una forma «errata» e da mettere alla gogna, oppure no. Per noi si tratta, alla luce dei due criteri sopra esplicitati, di una forma corretta pur se minoritaria rispetto all'etimologico *fedifrago*.

Per G.A. invece *fedi-grafo* sarebbe un «lapsus», un «refuso» in quanto uso inconscio da parte dei parlanti colti, ovvero «un errore» o «svarione» nel caso soprattutto dei parlanti incolti in quanto «uso involontario» dovuto a ignoranza («per imperizia, negligenza o scarsa cultura»).

Invero, G.A. non sospetta neppure che le regole linguistiche, ovvero la grammatica alla base dell'uso di una lingua dei singoli parlanti (colti e incolti) è in buona parte inconscia. Come ricordava già 60 anni fa R.A. Hall jr. – chi sarà tale «carneade»? , si chiederà forse il letterato e filologo G.A., che non sembra invero molto curarsi della storia delle idee linguistiche o di grammaticografia –, «la mancanza d'attenzione al mezzo di comunicazione linguistico non è né riprovevole né da condannare (come vorrebbero far credere i puristi, troppo preoccupati della 'correttezza' artificiale codificata nelle grammatiche e nei dizionari); anzi, è una condizione *sine qua non* del funzionamento rapido ed effettivo del linguaggio della società» (*Il perché del mutamento linguistico* in «Ricerche linguistiche» V, 1962, p. 53). Ovvero l'uso

«inconscio» del linguaggio è comune a parlanti colti e incolti. E va scientificamente spiegato. Nel caso di *fedi-grafo* è indubbio, come abbiamo cercato di chiarire, che esso si spiega con la pressione paradigmatica esercitata dai quasi 200 composti in – *grafo* (*autografo*, *biografo*, ecc.) sull'isolato *fedi-frago*, che può contare solo su un *nau-frago* quale alleato.

Ora, G.A. etichetta l'uso di *fedi-grafo* come «lapsus», «papera», «disattenzione», «banalizzazione, un elemento *facilior* che ne sostituisce uno malnoto», anche (in maniera meno comprensibile) «metalapsus» (fin nel titolo). Interessanti peraltro gli esempi da lui citati di *fedi-grafo*, soprattutto le testimonianze con la risposta degli interessati, a cui in una e-mail era stato da G.A. chiesto: «Il termine *fedigrafo* presente nel suo libro è errore di stampa o uso consapevole?». Nella fattispecie,

(i) dal testo (1994) di una commedia il *fedigrafo pro fotografo* emerge in quanto ammissione di uno «sbaglio»;

(ii) l'es. di A. Altorio (2003) «solfuro fedigrafo» compare in un contesto di barzellette;

(iii) l'es. di L. D'Apollo (2010) è inserito da G.A. tra altri «costrutti periclitanti e improprietà» dello stesso autore (*En passant* si ammirerà l'osé «*periclitanti*» dell'Alvino scrittore);

(iv) invece C. Pavan (1978) con «gas dei fedigrafi» non esita ad autoflagellarsi, dichiarando di «ascrivere alla mia [i.e. 'sua'] ignoranza (non sempre la traduzione automatica dal dialetto veneto all'italiano mi [i.e. 'gli'] riesce) e a una svista del correttore di bozze (mia [i.e. 'sua'] moglie)».

In altri casi l'uso errato è giustificato dall'interessato stesso in quanto «refuso» o «errore di stampa»:

(v) A. Goi (2005) è quasi auto-lesionista quando, posto dinanzi allo specchio di *fedigrafo*, afferma: «Dovrei consegnare il mio collo, e quello del revisore di bozze [...] alla ghigliottina, in quanto si tratta di un grave e imperdonabile refuso»;

(vi) per l'es. di V. Lusetti (2010) l'interessato risponde che «Si tratta senz'altro di un refuso» (suo o del tipografo non è detto; né tanto meno se il refuso è anche orale dell'autore, sfuggito comunque nella correzione delle bozze);

(vii) per M. Monaca 2008 ci si trova dinanzi a un «refuso editoriale, [...] assente dal mio [i.e. 'suo'] manoscritto», ma sfuggito nella correzione delle bozze;

(viii) il «maestro fedigrafo» di M. Tagliaferri (1993) è per lo stesso autore un «errore di stampa».

Insomma, limitandosi a distribuire a destra e a manca personalissimi giudizi di valore di errori o lapsus, più o meno gravi, di autori «sletterati» (un bel neologismo del letterato Alvino – conscio o inconscio? – che non mancherà di intrigare il lettore), G.A. si rivela paleo-purista, in quanto per lui gli usi non-etimologici sono errori come se la lingua non dovesse mai cambiare in funzione dei diversi bisogni espressivi-comunicativi-cognitivi dei parlanti. Egli è lungi dal provare ad entrare dentro gli (inconsci) meccanismi del funzionamento dinamico e del mutamento delle lingue del mondo, non riuscendo a vedere al di là della punta del proprio naso.

Infine, quanto all'art. di Q. Miranda (1987-1988-1989) sui lapsus da lui pur citato (e comodamente raggiungibile in PDF *on line*), G.A. non sembra rendersi conto che si

tratta di uno sforzo notevole di classificazione di centinaia di «lapsus» sulla base di nove categorie descrittive (non sette: G.A. dimentica di menzionare l'«incrocio» e «la punta della lingua») e non già di un tribunale di «usi errati» in base a cui «giustiziare» i rei. È altresì interessante notare che Miranda prende in esame l'es. di *fedi-GraFo* pro *fediFraGo*, in quanto caso di «scambio» o «metatesi» di fonemi (p. 59), col dubbio se ritenerlo un caso di «sostituzione» di «parte di parola» *fedi-GRAFO* pro *fedi-FRAGO* (pp. 64, 67). Che non sia un caso di «scambio» o «metatesi» di fonemi è dimostrato dal fatto che i due fonemi <GxxF> → <FxxG> non sono tra loro contigui. Che si tratti invece di «sostituzione» di «parte di parola» è indubitabile, sulla base dell'analisi paradigmatica dei composti in *-grafo* (circa 200, come ricordato) rispetto all'unico in *-frago*, non presa però in esame e non prevista nell'analisi di Miranda.

20.I.2013

(Università degli studi di Catania, Dip. di Scienze Umanistiche)

Gualberto Alvino

Conscience coupable

L'estensore dello scritto che precede è, come si dice, un buon diavolo, ma guai a muovere il benché minimo appunto ai suoi (oggettivamente eccentrici) assunti: esce fuori dai gangheri, brandisce il gladio e s'avventa come un leone sul chiosatore per screditarlo e farne strame. Così, pur essendomi stato coautore in un'impresa editoriale, insieme a fior di linguisti come Luca Serianni e Pietro Trifone,¹ d'un tratto mi definisce un «paleopurista», un digiuno di cose linguistiche («R.A. Hall jr. – chi sarà tale «carneade»?», si chiederà forse il letterato e filologo G.A., che non sembra invero molto curarsi della storia delle idee linguistiche o di grammaticografia»), un filologo «fantasmatico» (che in quel sibillino idioletto sta per 'finto, falso'), un sedicente critico letterario («così in una sua auto-presentazione»: a quale autopresentazione si riferisca non è dato sapere; e quand'anche mi fossi autodefinito in tal modo, non vedo che crimine avrei mai commesso, avendo al mio attivo un numero imbarazzante di pubblicazioni scientifiche e più d'un titolo accademico in quelle discipline).

Ma, sorvolando sulle ingiurie, è stupefacente come non una parola della replica risponda alla logica e al vero. Vediamo.

– **un nostro (per lui «ameno») articolo.**

Falso. Nella mia noterella definisco ameno il titolo («un trafiletto dall'ameno titolo *Se la fedifraga...*»), non già l'articolo.

– **abbiamo pazientemente riletto il nostro pezzo, collazionandolo con i passi riportati da G.A. e scoprendo che «i passi salienti» sono di fatto il 90% dell'art. (su 80 righe G.A. ne ha ommesso appena 9). Il che è in fondo gratificante per noi (tutto l'art. è parso a G.A. «saliente»).**

L'aggettivo *saliente* non vale 'magnifico', come s'illude il replicante, bensì 'di particolare importanza': di particolare importanza ai fini della mia tesi, ovvio.

– **Quanto poi alle «sviste e refusi», nostri, tacitamente «emendati» da G.A. – altra scoperta della collazione – si tratta invero, di un puro abbaglio («allucinazione»?) di G.A., se non di una sua pura invenzione (in)conscia (o proiezione di suoi desideri?). L'unico refuso presente nel nostro pezzo (e non corretto da Alvino!) riguarda in realtà l'etimo latino, «foed -fr -gu(m)», di *fedigrafo*, stampato senza cioè le vocali /i/ ed /a/ brevi sormontate da un archetto che, pur presenti nel nostro file, «foedīfrāgu(m)», non erano state riconosciute al momento della stampa sul quotidiano «La Sicilia».**

¹ Gualberto Alvino-Luca Serianni-Salvatore C. Sgroi-Pietro Trifone, *Per Giovanni Nencioni*, Roma, Fondazione Pizzuto, 2008.

Ergo (lasciando stare quell'ineffabile «tacitamente»: nel mio articoletto avviso a chiare lettere d'aver emendato «sviste e refusi»), il sottoscritto sarebbe un allucinato, un mitomane, un pazzo furioso, un volgare calunniatore dedito al mendacio e alle più abiette macchinazioni pur di raggiungere i suoi turpi scopi? Ebbene, ecco alcuni dei miei emendamenti:

battutta > battuta (non basterebbe questo a smentire clamorosamente il replicante?);
alcun scampo > alcuno scampo;

«Il Principe» > *Il Principe*;

«I Vicerè» > *I Viceré* (in corsivo e con accento acuto);

«47 morto che parla» > *47 morto che parla*;

«Letteratura italiana. Le correnti» > *Letteratura italiana. Le correnti*;

«Commentario del codice civile. Della famiglia» > *Commentario del codice civile. Della famiglia*;

nessun dizionario, né repertorio > nessun dizionario né repertorio;

(per giunta, in uno dei passi da me omessi brilla un «dèlle» per *delle*).

E l'«unico refuso» sarebbe l'assenza dell'«archetto»?

– L'A. contesta la nostra concezione di errore, secondo la quale è errore (a) qualunque uso «non-comunicativo» e (b) qualunque uso «proprio dell'italiano popolare delle classi subalterne». Una concezione definita «singolare», sostenuta «contro la quasi totalità dei grammatici del pianeta». G.A. non fa nomi. Ma a noi piace ricordarne uno ben noto a lui e nell'accademia italiana (e non solo): Luca Serianni, che – contrariamente a quanto da G.A. sospettato – ha recentemente espresso (2011) in un testo da lui evidentemente ignorato, una posizione se non identica, assai vicina a quella da noi illustrata nel volume *Per una grammatica laica* (2010).

Non ho fatto nomi? Ne faccio uno ora: Pietro Trifone, il quale, nel suo *Malalingua. L'italiano scorretto da Dante a oggi*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 199, scrive quanto segue:

A proposito del rifiuto opposto dal dizionario Zingarelli alle grafie con accento acuto anziché grave *é, cioè, caffè, té*, Sgroi esprime un netto dissenso, dal momento che «la distinzione segnaccento acuto ~ segnaccento grave può essere giustificata solo in quella varietà di italiano, soprattutto il toscano, che conserva l'opposizione fonologica *é ~ è*». Secondo lo studioso, la censura dello Zingarelli è pertanto «un indizio di conservatorismo linguistico e di purismo». Rilevo però che ovviamente lo stesso Sgroi scrive sempre *è* con l'accento grave, che di solito fanno così tutte le persone istruite, e che sarebbe un indizio sicuro di conservatorismo linguistico non avvertire della cosa che si comporta in modo diverso non per libera scelta ma per semplice imperizia.

Inoltre, la «posizione» di Serianni è tutt'altro che vicina a quella del replicante, perché il linguista romano non ha mai sostenuto, come fa lui di continuo *ab immemorabili*, la legittimità di retroformazioni e varianti grafiche o fonologiche quali *redarre, vaquo, accellerare, senza, coscenza, tacquino, cospiquo*, ecc. Il pittoresco accusatore evidentemente ignora (o finge d'ignorare) la reale «posizione» di Serianni e il suo giudizio su di lui:

Riflette da molti anni su questi temi Salvatore Claudio Sgroi, che nel 2010 ha raccolto vari suoi interventi nel volume *Per una grammatica "laica". Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*. Il concetto di errore viene definito essenzialmente in base a due parametri: il confinamento a classi socioculturalmente subalterne e il rischio di oscurità comunicativa. Non ho difficoltà ad assumere le vesti del grammatico "clericale" nel dichiarare il mio dissenso dagli assunti dell'amico Sgroi.

I due criteri da lui menzionati sono certamente importanti, ma non sufficienti: conta, oltre alle indicazioni di classiche fonti della norma linguistica come dizionari, grammatiche e, soprattutto, tradizione scolastica, la reattività dei parlanti, ove sentano violato quello che m'è capitato di chiamare, ancora una volta ricalcando la terminologia giuridica, il "comune sentimento della lingua"; infine, non va sottovalutato un portato della tradizione normativa tradotto nel mondo della telematica: il correttore automatico del nostro computer o del cellulare, una volta attivata la tecnologia T9.

In particolare. Ho molti dubbi che sia utile il richiamo alla tradizione letteraria remota, quale che sia l'intento dell'allegazione: che la LIZ faccia emergere in Guittone d'Arezzo (o meglio nelle lezioni messe a testo dall'ediz. Egidi) due esempi di *scenza* e *coscenza* (Sgroi, p. 34) non vuol dire molto, e lo stesso varrebbe se di Guittone possedessimo l'autografo; l'ortografia dei testi volgari medievali non ha nessun rapporto con quella successiva alla fissazione della stampa e soprattutto all'assestamento compiutosi per molti microfenomeni dopo l'Unità d'Italia. Che l'accentazione piana, non etimologica, di *gomèna* e *darsèna* dipenda dall'allineamento alla serie delle parole in *-ena* è innegabile; che ciò sia «del tutto "normale"» (p. 39) no, almeno intendendo l'aggettivo come 'conforme alla norma linguistica vigente'. Finché i parlanti più sorvegliati, i dizionari generali e ortoepici manterranno o sosterranno la pronuncia con accento sulla terzultima, questa sarà quella da considerare "corretta" (del resto, anche molti parlanti pronunciano spontaneamente così; per esempio i pescatori di Gabicce, come so da persona bene informata). Se poi riuscirà a imporsi l'analogia, niente di grave: la norma cambierà, com'è accaduto per *irrito* che nessuno più pronuncerebbe alla latina *irrito* e come sta accadendo per *sèparo*, che suonerebbe affettata per il corrente *sepàro*. Se posso lasciarmi andare a una confidenza: qualche anno fa praticavo e sostenevo la pronuncia *valùto* (con *sopravvalùto* e *sottovalùto*), ma ora sto prendendo atto che la mia piccola battaglia è persa; e probabilmente, se insistessi in questa pronuncia, scorgerei nello sguardo dei miei interlocutori una sensazione di disagio: «Ma come, è un professorone e sbaglia anche gli accenti!?».

Ancora. Non basta che in *accelerare* si siano prodotti gli stessi fenomeni fonetici che hanno portato a *seppellire* (lat. SEPELLIRE; raddoppiamento dopo accento secondario) o, come opina giustamente Sgroi (p. 251), a *macchina* (lat. MACHINA, con raddoppiamento dopo la sillaba tonica nei proparossitoni; qui il punto di partenza dovrebbe essere naturalmente una forma rizotonica come *accelera*). I repertori grammaticali, i dizionari e i correttori automatici sono compatti nel rifiuto («pochi [sei] sono invece i dizionari che condannano tale uso», annota Sgroi a p. 249: ma conviene ricordare che nella prassi lessicografica l'omissione di una variante implica *ipso facto* la sua esclusione dalla norma linguistica). Gli esempi letterari remoti, come dicevo, vanno maneggiati con prudenza (e va comunque cassato un esempio moderno attinto da Sgroi nel raffinatissimo Pizzuto il quale, attribuendo *accelerare* a un personaggio di *Signorina Rosina*, «ironizza inequivocabilmente sull'approssimazione culturale della sletterata comprimaria»: Gualberto Alvino). Resterebbero i dati che emergono dagli archivi elettronici: «una sbirciatina alla pagina letteraria, il domenicale del "Sole 24 Ore", nel ventennio 1983- 2003, consente di individuare con qualche (spiacevole?) sorpresa non meno di 16 "pezzi" in cui ricorre il nostro tipo paradigmatico nelle diverse forme: *accelerare* 5 ess. [...]», osserva Sgroi. Ma davvero 16 esempi dispersi in un ventennio (o anche in ventun anni, se consideriamo l'anno di partenza e quello di arrivo) vogliono dire qualcosa e possono essere interpretati diversamente da semplici refusi? Un refuso, lo ribadisco, che non nasce dal capriccio, ma da una pressione fonetica attiva nel parlato (in area centro-meridionale, andrà precisato).

Per *tacchino* Sgroi argomenta in modo convincente (pp. 253-279) la diffusione della pronuncia trisillabica *tac-cui-no*, dunque con *u* semiconsonantica; ma nella pronuncia, dicevamo, la norma è poco operativa: una grafia *tacchino*, più fedele alla fonetica dominante nel parlato reale, non ha nessuna possibilità di imporsi e non bastano occasionali esempi analoghi scovati nelle pagine del giornalismo letterario (Galimberti: *cospiquo*, Reale: *cospiquo*) a coonestarla. Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori.²

² Luca Serianni, *Giusto e sbagliato: dove comincia il territorio dell'errore?*, relazione tenuta al convegno *L'ora di grammatica. Riflessioni su norme e usi dell'italiano*, Università degli Studi di Salerno, 7 novembre 2012.

«Non ho difficoltà ad assumere le vesti del grammatico ‘clericale’ nel dichiarare il mio dissenso»; «Ma davvero 16 esempi dispersi in un ventennio [...] vogliono dire qualcosa e possono essere interpretati diversamente da semplici refusi?»; «Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori»: posizione diametralmente opposta a quella del replicante e «identica», semmai, a quella del sottoscritto: «Nessun dubbio, infatti, che l’ultima parola spetti alla comunità dei parlanti; che la norma debba esser ricavata dall’uso anziché dai precetti dei cosiddetti “custodi del linguaggio” [...]; che, insomma, il varo d’una forma o d’un costrutto si verifica – automaticamente, incontrastabilmente – quando i parlanti-scrittori colti decidono di metterli in campo [...], [ma] non si può fare a meno di chiedersi se basti uno sparuto manipolo di «utenti istruiti» a legittimare una forma, o quantomeno ad affrancarla dallo *status* d’errore».³

– Passiamo ora al secondo punto dell’intervento di G.A. oggetto del nostro articolo: l’uso per lui scandaloso («singolare», «sconcertante») di *fedi-grafo* al posto del(l’etimologicamente) corretto *fedifrago*.

Falso. Nel mio articolo si definisce «singolare» il ragionamento e «sconcertante» il modo di procedere, non l’«uso di *fedi-grafo* al posto «del(l’etimologicamente) corretto *fedifrago*», come il replicante vuol darci a bere. E soprattutto non ho mai asserito – solo un decerebrato potrebbe – che le uniche forme corrette siano quelle etimologiche e che la lingua non debba mai cambiare («G.A. si rivela paleo-purista, in quanto per lui gli usi non-etimologici sono errori come se la lingua non dovesse mai cambiare in funzione dei diversi bisogni espressivi-comunicativi-cognitivi dei parlanti»).

– È un dato di fatto, incontrovertibile, che la forma non-etimologica *fedi-grafo* a) viene sempre adoperata nel significato corretto e inequivoco di ‘traditore e simili’ ed è b) presente nell’uso orale e scritto in testi diversificati anche argomentativi di parlanti/scrittori colti, almeno dalla fine del ’700, debitamente da noi citati, sulla scorta di una banca dati come «Google libri» (ricca al riguardo di oltre 500 «risultati» scritti), certamente da vagliare criticamente ma invero gravemente sottovalutata da G.A. (che finisce, come dire, col «buttare via il bambino con l’acqua sporca»).

Rispondo con le insostituibili parole di Serianni: «Si tratta anche qui di isolati refusi, poco importa se dovuti a un *lapsus* degli illustri autori».

– quanto all’art. di Q. Miranda (1987-1988-1989) sui lapsus da lui pur citato (e comodamente raggiungibile in PDF *on line*), G.A. non sembra rendersi conto che si tratta di uno sforzo notevole di classificazione di centinaia di «lapsus» sulla base di nove categorie descrittive (non sette: G.A. dimentica di menzionare

³ Gualberto Alvino, recensione a Salvatore Claudio Sgroi, *Per una grammatica “laica”. Esercizi di analisi linguistica dalla parte del parlante*, Torino, UTET Università, 2010, in «Studi linguistici italiani», XXXVII 2011 (XVI della III serie), fasc. II, pp. 312-15.

l'«incrocio» e «la punta della lingua») e non già di un tribunale di «usi errati» in base a cui «giustiziare» i rei.

Scalare specchi unti di grasso, si sa, è ardua impresa. Le categorie descrittive di Miranda sono sette, non nove; ma anche se fossero centinaia, migliaia, milioni o miliardi, sta di fatto che *fedigrafo* è da lui (e non solo da lui) classificato come lapsus. Tribunale? Giustiziare i rei? Non è chi non veda che questo è esattamente lo stile dell'accusatore, non certo dell'accusato, il quale si limita ad esercitare *civilmente* il diritto di critica, disciplinato dall'articolo 21 della Costituzione italiana (certamente ignoto al replicante).

– «sletterati» (un bel neologismo del letterato Alvino – conscio o inconscio? – che non mancherà di intrigare il lettore).

Falso. Si tratta di un termine bensì raro, ma non privo di riscontri letterari e lessicografici. Evidentemente il replicante, pur distribuendo a destra e a manca patenti d'incompetenza e di *fantasmaticità*, non ha molta dimestichezza coi vocabolari della lingua italiana.