oblio

42 | 43

Oblio

Osservatorio Bibliografico della Letteratura Italiana Otto-novecentesca

Anno XI, numero 42|43
Autunno 2021

OBLIO – Periodico trimestrale on-line – Anno XI, n. 42|43 – Autunno 2021

sito web: www.progettoblio.com e-mail: redazioneoblio@gmail.com

ISSN 2039-7917

Pubblicato con il contributo e sotto gli auspici di
MOD - Società italiana per lo studio della modernità letteraria

Direttore: Nicola MEROLA (Università LUMSA)

Comitato direttivo: Giuseppe LO CASTRO (Università della Calabria), Elena PORCIANI (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Caterina VERBARO (Università LUMSA)

Comitato scientifico: Simona COSTA (Università Roma Tre), Anna DOLFI (Accademia dei Lincei), Davide LUGLIO (Sorbonne Université – Paris IV), Giuseppe LANGELLA (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Federica PEDRIALI (University of Edinburgh), Angelo R. PUPINO (Università di Napoli – L'Orientale), Giovanna ROSA (Università di Milano), Mario SECHI (Università di Bari)

Comitato editoriale: Claudia CARMINA (Università di Palermo), Antonio Lucio GIANNONE (Università del Salento), Stefano GIOVANNUZZI (Università di Perugia), Francesco SIELO (Università della Campania 'Luigi Vanvitelli'), Teresa SPIGNOLI (Università di Firenze), Massimiliano TORTORA (Sapienza Università di Roma)

Redazione: Ambra ALMAVIVA, Ginevra AMADIO, Antonietta RENNELLA

Direttore responsabile: Gianfranco FERRARO (Universidade Nova de Lisboa)

Cura editoriale: Laura ADRIANI, Saverio VECCHIARELLI
Amministratore: Saverio VECCHIARELLI
Realizzazione editoriale: Associazione Culturale Vecchiarelli Editore

Le sezioni Saggi *e* a fuoco *sono state sottoposte alla peer review, ad eccezione del contributo di Federica G. Pedriali, membro del Comitato Scientifico, e dell'intervento* en artiste *di Francesco Benozzo.*

Hanno collaborato alla redazione del numero in qualità di referenti scientifici:

Silvia ACOCELLA (Università di Napoli), Gualberto ALVINO (Sapienza Università di Roma), Antonio D'AMBROSIO (Università di Firenze), Massimo FUSILLO (Università dell'Aquila), Giuseppe LUPO (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Carlo SERAFINI (Università della Tuscia), Dario TOMASELLO (Università di Messina)

Un ringraziamento particolare a Richard Schechner (Tisch School of the Arts, New York University)

Associazione Culturale VECCHIARELLI EDITORE
Piazza dell'Olmo, 27 – 00066 Manziana (Rm) Tel: 06.99674591
Partita IVA 10743581000
Iscrizione C.C.I.A.A. 10743581000 del 13/01/2010

VECCHIARELLI EDITORE

indice

editoriale p. 9

a fuoco

I Performance Studies *e la critica letteraria*, a cura di Massimo Fusillo e Dario Tomasello

Massimo Fusillo - Dario Tomasello, *Introduzione* p. 12

Dario Tomasello - Paolo Pizzimento, *Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei* Performance Studies *in ambito letterario* p. 15

Fabrizio Deriu, *Le fonti performatiche dell'istanza narrativa. Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento* p. 27

Emanuele Broccio, *La Poetica cognitiva tra metafora e blending. Per un'analisi della poesia di Jolanda Insana* p. 38

Laura Pernice, *Performing Cenerentola. Dall'opera di Rossini alle regie liriche di Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti* p. 48

Corinne Pontillo, *Pagine di performance: la recitazione di Elsa de' Giorgi nei testi letterari dell'attrice-scrittrice* p. 60

Maria Rizzarelli, *La diva che scrive, la diva de-scritta. Letteratura e performance di e intorno a Marilyn* p. 73

Katia Trifirò, *Performance tra testo e corpo: Bene, Eduardo, Fo e la ricezione critica degli attori che scrivono* p. 89

Fabrizia Vita, *La svolta orale. Un metodo performativo per la poesia* p. 106

Francesco Benozzo, *Tecniche performative arcaiche nella poesia contemporanea: una riflessione autobiografica* p. 115

Dario Tomasello, *Text and Time of Performance. Four Questions to Richard Schechner* p. 124

saggi

Mattia Jacopo Majerna, *Morti a metà. Intorno ad alcuni fantasmi di Alberto Savinio* p. 128

Gabriella Palli Baroni, *Autonomia del tradurre in Attilio Bertolucci: Toulet, Keats, Wordsworth e T. S. Eliot* p. 141

Federica Pedriali, *Performing Enclosures (Great Arenas Won't Lie Fallow)* p. 160

Gian Paolo Renello, *Le strutture della tensione: sui sonetti di* Prova d'inchiostro *di Mariano Bàino* p. 175

Andrea Valentini, Terzetto spezzato*: proposta per uno Svevo tragico* p. 198

in circolo

Carlo Alberto Madrignani, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro, Antonio Resta, Pisa, Ets, 2020

Giancarlo Bertoncini, *Carlo Alberto Madrignani e la verità del narrare* p. 209

Raffaele Ruggiero, *Madrignani cartografo* p. 214

Gregorio De Paola, *Contro la «smaterializzazione»* p. 218

Gianfranco Ferraro, *Esercizi spirituali di un materialista storico* p. 224

Francesco de Cristofaro, *«Il sale della terra». La cultura del romanzo secondo Madrignani (con breve replica personale)* p. 229

recensioni

AA.VV., *«E subito riprende / il viaggio». Per Antonio Saccone*, a cura di Silvia Acocella, Francesco de Cristofaro, Virginia De Martino, Giovanni Maffei, Avellino, Edizioni di Sinestesie, 2020 (Daniela Brogi) p. 238

AA.VV., «*Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano*, a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio, Gloria Scarfone, Pisa, Pisa University Press, 2020 (Carlo Serafini) p. 241

AA.VV., *A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei*, un progetto a cura di Paola Italia e del Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, Bologna, Bononia University Press, 2021 (Daniel Raffini) p. 243

AA.VV., *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di Riccardo Castellana, Roma, Carocci editore, 2021 (Guido Scaravilli) p. 246

AA. VV., *Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera*, Atti del convegno di studi (Latina, 5 e 6 ottobre 2018), a cura di Rino Caputo, Milano, Mondadori, 2020 (Giovanni Barracco) p. 249

AA.VV., *Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi*, a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Sara Lorenzetti, Macerata, EUM (Edizioni Università di Macerata), 2021 (Rosario Vitale) p. 252

AA.VV., *Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità*, a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera, Roma, Del Vecchio Editore, 2017 (Annachiara Monaco) p. 256

Mario Barenghi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quolibet, 2020 (Silvia Acocella) p. 260

Giovanni Barracco, *Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento*, Roma, Studium edizioni, 2019 (Daniela Marro) p. 264

Ada Bellanova, *Un eccezionale baedeker. La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo*, Milano-Udine, Mimesis, 2021 (Rosalba Galvagno) p. 267

Marco Belpoliti, *Pianura*, Torino, Einaudi, 2021 (Stefania Segatori) p. 270

Luigi Capuana, *Fausto Bragia e altre novelle*, a cura di Ilaria Muoio, Cuneo, Nerosubianco, 2019 (Carlo Serafini) p. 272

Luca Clerici, *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*, Milano, Luni Editrice, 2021 (Luca Gallarini) p. 274

Michele Cometa, *Cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2020 (Corinne Pontillo) p. 277

Claudia Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci editore, 2021 (Ugo Perolino) p. 279

Alessandro Cutrona, *Questione di sguardi. Il punto di vista e la narrazione*, Palermo, Il Palindromo, 2020 (Francesco Amoruso) p. 281

Andrea De Luca, *La scienza, la morte, gli spiriti. La nascita del romanzo noir nell'Italia fra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio, 2019 (Mario Cianfoni) p. 284

Federico De Roberto, *Randazzo e la valle dell'Alcantara (con 147 illustrazioni e 1 tavola*), a cura di Dario Stazzone, prefazione di Rosalba Galvagno, Castiglione di Sicilia, Il Convivio Editore, 2020 (Novella Primo) p. 287

Antonio Di Grado, *Scrivere a destra. Vite narrate e vite perdute nel ventennio nero*, Roma, Giulio Perrone editore, 2021 (Michela Rossi Sebastiano) p. 289

Laura Gilli, *Percorsi della mediazione tra la letteratura e le altre arti*, Roma, Aracne Editore, 2020 (Dragana Kazandjiovska) p. 293

Elio Gioanola, *Verga. Breve la stagione felice*, Milano, Jaca Book, 2019 (Giuseppe Lo Castro) p. 295

Alessandra Grandelis, *Il telescopio della letteratura*, Firenze-Milano, Bompiani 2021 (Melina Mele) p. 298

Luca Lenzini, *Cronotopi novecenteschi. Incroci di Spazio e Tempo in poesia*, Macerata, Quodlibet, 2020 (Mario Cianfoni) p. 301

Paolo Leoncini, *Letteratura veneta tra '900 e 2000. Saggi su Valeri, Facco de Lagarda, Noventa, Piovene, Barbaro, Tomizza, Ghirardi, Trotta, Dal Zotto, Carrer, Giusti*, Treviso, Canova Edizioni, 2020 (Giovanni Turra) p. 304

Giovanna Lo Monaco, *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*, Pisa, Edizioni ETS, 2020 (Cecilia Bello Minciacchi) p. 307

Piero Meli, *Luigi Pirandello «Io sono fascista»*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2021 (Giuseppina Amalia Spampinato) p. 311

Pier Vincenzo Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura e con un saggio di Donatello Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020 (Michele Marinoni) p. 315

Filippo Milani, *Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea*, Roma, Carocci editore, 2021 (Lavinia Torti) p. 317

Stiliana Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, New York, Bloomsbury, 2021 (Stefania Lucamante) p. 320

Alberto Moravia, *L'America degli estremi*, a cura di Alessandra Grandelis, Firenze-Milano, Bompiani, 2020 (Daniele Amodeo) p. 323

Ilaria Moretti, *Oltre l'ultima quercia.* Serenate a Bretton Oaks *di Fenoglio*, Milano, Unicopli 2021 (Ginevra Amadio) p. 327

Giuseppe Nicoletti, *Attraverso il Novecento. Studi e interpretazioni*, Roma, Salerno Editrice, 2020 (Michele Marinoni) p. 329

Aldo Palazzeschi - Mario Picchi, *Carteggio 1949-1970*, a cura di Anna Grazia D'Oria, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021 (Giulia Vantaggiato) p. 332

Lia Perrone, *Il caso Moro tra storia e finzione*, Massa, Transeuropa, 2020 (Silvia Cavalli) p. 334

Veronica Pesce, *Il vasaio e l'ortolano. Giovanni Pascoli, i suoi illustratori, le arti figurative*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021 (Luca Federico) p. 337

Francesca Petrocchi, *Cesare Pascarella. In prosa, in versi, in documenti inediti*, Lecce, Edizioni Milella, 2021 (Carlo Serafini) p. 339

Fabio Pierangeli, *Eraldo Affinati, La scuola del dono*, Roma, Studium Edizioni, 2019 (Carlo Serafini) p. 341

Erminio Risso, *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, seconda edizione aggiornata, San Cesario di Lecce, Manni, 2020 (Lorenzo Resio) p. 344

Santorre di Santa Rosa, *Confessions (1801-1813)*, edizione critica a cura di Chiara Tavella, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020 (Lorenzo Resio) p. 347

Pietro Trifone - Massimo Palermo, *Grammatica italiana di base. Quarta edizione con esercizi di autoverifica ed esercizi online di ripasso*, Bologna, Zanichelli, 2020 (Gualberto Alvino) p. 349

XI (2021) ISSN 2039-7917

editoriale

Ci sembra senz'altro significativo che questo numero si apra con la corposa rubrica ***a fuoco*** dedicata, con la cura di Massimo Fusillo e Dario Tomasello, ai *perfomance studies*. Rifacendoci alla nota formula di Richard Schechner – che siamo onorati di ospitare nell'intervista che chiude la sezione –, possiamo dire che mai come in questo periodo le nostre azioni siano da interpretarsi *as perfomance*, come atti che collocano la nostra presenza nel mondo in termini di rappresentazione sociale. Il distanziamento durante i vari *lockdown* che si sono succeduti in questo ultimo anno e mezzo ha favorito la spettacolarità della comunicazione, stimolando di necessità una costante traduzione dell'*hic et nunc* in forma audiovisiva. L'effetto della sovrapposizione di diretta e differita è stato l'ingresso nella nostra quotidianità di una sorta di continua rimediazione performativa in simultanea e la critica letteraria non ne è stata esente, nel profluvio di iniziative in *streaming* che sono state organizzate. La rubrica, tuttavia, non si limita a fornire strumenti per interpretare questo fenomeno, ma intende proporre – con interventi che si distribuiscono fra lo studio dei rapporti tra letteratura e performatività e la presenza di segni del performativo nei testi letterari – un'indagine multifocale sul modo in cui i *perfomance studies* possono rinnovare il nostro approccio critico, conferendo una nuova spinta alla componente più teorica della comparatistica.
Per quanto riguarda la sezione dedicata ai ***saggi***, i contributi si segnalano, come di consueto, per una predilezione verso autori canonici del Novecento che tocca anche la contemporaneità a noi più vicina, con la significativa eccezione del lavoro ampio e militante di Federica G. Pedriali, che mira a essere un personale *counter-manifesto* delle narrazioni critiche del presente. Ci pare poi non meno rappresentativa dell'attenzione di ***Oblio*** verso gli attuali snodi del dibattito critico la rubrica ***in circolo***, dedicata stavolta al volume postumo di Carlo Alberto Madrignani *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*. Le presentazioni di Raffaele Ruggiero e Giancarlo Bertoncini e le incursioni più mirate di Gregorio De Paola e Gianfranco Ferraro delineano i caratteri e le potenzialità di un metodo critico e di un'idea del romanzo e della sua storia, mentre Francesco de Cristofaro ne discute alla luce delle personali scelte di storiografo del romanzo in Italia.
Siamo contenti di aver incrementato negli ultimi numeri la presenza delle recensioni, in coerenza con l'obiettivo originario di ***Oblio*** di porsi come osservatorio del dibattito critico sulla letteratura contemporanea italiana. Ci conforta inoltre che alla presenza di autrici e autori giovani, che mantengono viva la pratica della recensione anche

nelle nuove generazioni, si affianchino firme di studiose e studiosi di maggiore esperienza, in maniera che quella che in passato abbiamo definito la piccola grande comunità di ***Oblio*** continui a mantenersi dinamica e al contempo riconoscibile. Prosegue intanto il nostro piano di integrazione e consolidamento dell'organigramma della rivista. Da questo numero, come potete vedere, il Comitato Editoriale presenta una struttura più stabile, annoverando i colleghi e le colleghe che hanno accettato di condividere con noi le fatiche, ma anche l'entusiasmo della programmazione e della costruzione dei singoli numeri. Questa scelta non è solo più pienamente congruente ai requisiti richiesti dall'ANVUR per la classificazione delle riviste scientifiche e per il loro *upgrading* nella classe A, ma in primo luogo muove dal sempre maggiore impegno richiesto dalla gestione di ***Oblio***. Non vogliamo però rinunciare alle ormai tradizionali figure dei e delle referenti scientifiche, che da sempre caratterizzano la rivista come luogo di cooperazione e che le hanno consentito di arrivare al lusinghiero traguardo del suo undicesimo anno di vita. Per questo motivo, nelle note iniziali di ogni numero, indicheremo il nome di coloro che hanno collaborato alla realizzazione del numero proponendo almeno un saggio o due recensioni.
Un'ultima novità riguarda la presenza di ***Oblio*** sul web. Mentre esce il numero 42|43, è in corso la rifinitura del sito, attraverso una migliore organizzazione dei contenuti e la maggiore accessibilità garantita dal caricamento dei singoli file dei saggi pubblicati dal 2011 al 2020. In tal modo, a breve il sito costituirà l'archivio completo della produzione critica apparsa sulla rivista e il servizio offerto da ***Oblio***, al fianco della ricerca letteraria, sarà ancora più tangibile e *open access*.

XI (2021) ISSN 2039-7917

a fuoco

I Performance Studies *e la critica letteraria*

a cura di Massimo Fusillo e Dario Tomasello

XI (2021), ISSN 2039-7917

Massimo Fusillo - Dario Tomasello

Introduzione

Negli ultimi decenni gli studi letterari hanno subito una metamorfosi continua, che ne ha espanso vertiginosamente le prospettive, e ha superato la nozione chiusa e autosufficiente di testo che aveva caratterizzato la grande stagione strutturalista. La teoria e la critica letteraria hanno cercato di segmentare questo processo lungo e articolato, ancora tutto in fieri, attraverso la nozione di svolta. Sono stati individuati così una serie di *turns*, che inquadrano il fenomeno letterario da specifiche angolazioni significative: la dimensione culturale, la visualità, la carica emotiva, la spettralità, l'intermedialità, l'aspetto cognitivo. Una svolta ulteriore è rappresentata, negli ultimi anni, dal cosiddetto *performative turn* che ha messo al centro di numerose pratiche creative, ivi compresa quella letteraria, il senso di un'attenzione specifica al carattere processuale dell'esecuzione artistica.
Jon McKenzie ha descritto in modo perentorio questo cambio di passo, affermando che «la performance sarà per il ventesimo e il ventunesimo secolo quello che la disciplina è stata per il diciottesimo e il diciannovesimo: la formazione onto-storica del potere e della conoscenza». Questa nuova frontiera epistemologica si declina oggi in modo avvincente nel confronto con i *Performance Studies* teorizzati da Richard Schechner, che offrono allo studio della letteratura un orizzonte aperto, flessibile e comprensivo nel cui ventaglio trovano accoglienza strumenti e acquisizioni provenienti da discipline disparate come le neuroscienze e le scienze cognitive, l'etologia, la psicologia, l'antropologia, la sociologia dell'immaginario e gli studi culturali (anche nella sua declinazione *queer*). Grazie alla ricerca di studiosi come Brian Boyd e Jonathan Gottschall si è definito un orizzonte di studio che descrive opportunamente la narrazione come tendenza a vocazione essenzialmente performativa della specie umana, dai primi rituali nelle caverne del Paleolitico fino ai *social network* nell'età del *Mediascape*. In questo panorama, apprendiamo dunque dalle neuroscienze che la nostra mente pensa narrativamente e osserviamo con le scienze cognitive che il nostro stesso corpo, in qualsiasi sua manifestazione attiva/costruttiva, definisce narrazioni, mentre, d'altro canto, teorizziamo coi *Performance Studies* come persino i primi rituali umani contenessero un'istanza radicalmente narrativa.
D'altronde, ad un'egida performativa sono ascrivibili, come vedremo, alcuni aspetti essenziali della Poetica cognitiva come la questione dell'*inventio* e la ricezione di un testo. Inoltre, nel segno di quel modo d'osservazione della realtà che Richard Schechner definisce *as performance* – in base al quale ogni comportamento, ogni

attività e ogni prodotto possono essere studiati come il risultato di una *performance* ma anche come gli agenti di azioni performative –, la stessa opera letteraria, in quanto processo, entità dinamica, può essere studiata come una performance, indagata nella sua capacità di *mutare nel tempo* ed *interagire coi tempi*; con l'idea che, contro ogni semplicistica pretesa di oggettività, essa possegga un significato che è sempre il frutto di una comunicazione complessa e ricorsiva tra una molteplicità di attori e fattori sociali, culturali, ambientali etc.
Emerge così un'articolazione ternaria dell'indagine letteraria in termini di performatività:

- in quanto frutto di una *performance*, infatti, essa può essere analizzata da un punto di vista storico;
- in quanto agente di una *performance* – processo, entità dinamica –, può diventare l'oggetto di una teoria della letteratura;
- in quanto veicolo dei valori che la *performance* incorpora e trasmette, può essere indagato con un approccio culturalista.

Scopo di questo dossier è, appunto, interrogarsi sui 'punti di contatto' tra i *Performance Studies* e la critica letteraria, delineando una serie di proposte suffragate da altrettanti casi di studio, per dare contezza di una possibile via di intesa.
Nell'intervista a Schechner, le istanze essenziali dell'orizzonte metodologico dei *Performance Studies* vengono ricapitolate sapientemente, collocandole al centro di affilate distinzioni rispetto a sovrapposizioni equivoche con i più fortunati *Cultural Studies*, ma soprattutto inquadrandole dentro una processualità in cui il testo letterario e, a maggior ragione, il testo drammaturgico perdono la loro fissità autoreferenziale e ritrovano le ragioni di una riconfigurazione sempre possibile, performativa appunto.
A partire dal saggio di Tomasello e Pizzimento si delinea, poi, con molta chiarezza l'impatto efficace dei Performance Studies in riferimento ad alcuni casi di studio, laddove, utilizzando una intuizione fortunata di Richard Schechner, l'apparente dicotomia tra "is" performance – ovvero la possibilità di riconoscere un frame performativo come tale nella sua immediatezza (nel caso del Futurismo) – e "as" performance (l'empito inclusivo schechneriano per cui «anything can be studied as performance») trova inopinate possibilità di sintesi.
Deriu, nel suo esaustivo studio teorico, rivendica le ragioni della dizione di "performatico" che si deve in prima battuta a Diana Taylor e che lo studioso italiano ha contribuito a rilanciare in Italia, legandola appunto ad un'interlocuzione con la mediologia della performance.
In Benozzo, il ragionamento sulla questione dell'oralità, nella ripresa del paradigma di Ong oscillante tra le due polarità di oralità primaria e oralità secondaria, si fonda sulla densità mitopoietica di un ritorno all'espressione performativa dell'epos narrativo, visto in tralice anche alla propria autobiografia artistica.
Per certi versi, la medesima attenzione ad una dimensione performativa di un corpus poetico articolato come quello di Jolanda Insana, muove l'indagine di Broccio che, in

ambito metodologico, combina, di nuovo, i *Performance Studies* con la Poetica Cognitiva.
Il lavoro di Pernice è invece costruito sulla trasposizione della fiaba di Cenerentola nell'ambito del teatro musicale ad opera di Dante e di Barberio Corsetti. Si tratta di due tentativi che "non solo confermano i desiderata performativi degli archetipi letterari, la loro pulsione verso una (ri)presentazione fenomenica, ma soprattutto consentono al testo scritto di 'agire' le proprie potenzialità ermeneutiche all'interno di quel complesso 'ipersistema' di codici che è l'opera lirica, la cui dimensione multiespressiva si rivela pienamente funzionale alla performativizzazione della fiaba".
Seguono, poi, i tre interventi di Pontillo, Rizzarelli e Trifirò che, di fatto, possono riassumersi sotto l'egida della scrittura degli attori e delle attrici, ovvero dell'evento dall'alto coefficiente performativo di un gesto creativo che si fa talora suggestiva auto-esegesi.
L'intervento di Vita riepiloga, infine, le ragioni di una "svolta orale" della poesia degli ultimi anni, esplorando la vitalità performativa del *Poetry Slam*.
Questo bilancio delle possibilità di applicazione dei *Performance Studies* in ambito letterario si ricollega idealmente al VI Convegno Compalit (Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura), *Performance e Performatività*, svoltosi a Messina dal 18 al 20 novembre 2010 e i cui testi sono stati pubblicati sul primo numero di «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies». Nel chiudere questa premessa, ci sembra di intravedere e riconoscere, grazie anche ai contributi contenuti in questo focus, il senso di un decennio che è trascorso nella misura della fecondità e del carisma dell'intuizione schechneriana.

NOTA BIBLIOGRAFICA

AA. VV. *Performance e performatività. Atti del VI Convegno della Compalit* (Associazione per gli Studi di Teoria e Storia comparata della Letteratura), in «Mantichora. Italian Journal of Performance Studies», dicembre 2011; M. Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*, Quodlibet, 2013 Id., *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Quodlibet, 2020; B. Boyd, *On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction*, Belknap, 2009; B. Boyd, J. Carroll, J. Gottschall (edited by), *Evolution, Literature, and Film. A Reader*, Columbia University Press, 2010; M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Cortina, 2017; F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, 2013; M. Fusillo, *Una mappa di parole chiave. Per un lessico dell'estetica (letteraria) contemporanea*, in *Estetica della letteratura*, Il Mulino, 2009; P. Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Carocci, 2017; J. Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani*, Bollati Boringhieri, 2014; D. Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, The MIT Press, 2017; J. McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, Routledge, 2001; P. Stockwell, *Cognitive poetics. An Introduction*, Routledge, 2002; D. Tomasello, *Menti letterarie o letteratura della mente? Una questione performativa*, in *Visitare la letteratura. Studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbaro, ETS, 2014, pp. 77-84; Id., *Una via italiana ai Performance Studies*, in R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Cue Press, 2018, pp. 501-525; D. Tomasello – Piermario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale vocazione teatrale*, Cue Press, 2020; R. Tsur, *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, Elsevier-North Holland, 1992.

Dario Tomasello - Paolo Pizzimento

Una premessa teorica e due casi di studio per l'utilizzo del paradigma dei *Performance Studies* in ambito letterario

I Performance Studies costituiscono un paradigma aperto e interdisciplinare che trae profitto dal dialogo con le Scienze Cognitive, delineando un oggetto di studio che, secondo il fondatore Richard Schechner, si articola secondo una doppia direttrice: *"is" performance*; *"as" performance*. In particolare, la nozione di *"as" performance* chiama in causa tutti i processi di composizione, conservazione (dell'opera, ma anche le istanze inerenti all'agency dell'opera stessa). Da questo punto di vista, la questione di una rilettura storiografica di alcuni casi eclatanti della letteratura italiana contemporanea, consente di sfatare il tabù di un utilizzo meramente sincronico dei PS per aprire la ricerca ad una diacronia di lungo corso, in cui le azioni e il comportamento come oggetto epistemologico privilegiato assumano un rilievo inedito.
Gli esempi che, in particolar modo, costituiscono il caso di studio trascelto sono le Avanguardie e il graphic novel italiano.

Performance Studies *constitute an open and interdisciplinary paradigm that takes advantage of the dialogue with Cognitive Sciences. They outline an object of study which, according to their founder Richard Schechner, is articulated along a double line: "is" performance; "as" performance. The notion of "as" performance calls into question all the processes of composition, conservation as well as instances inherent to the agency of the work itself. From this point of view, the issue of a historiographical rereading of some striking cases of contemporary Italian literature allows us to dispel the taboo of a purely synchronic use of* Performance Studies *to open research to a long-term diachrony in which actions and behavior as privileged epistemological object take on an unprecedented importance. In particular, this paper will analyse the Avant-gardes and the Italian graphic novel as case studies.*

1. *Premessa*

A partire dal lavoro di Richard Schechner – a sua volta ispirato da Victor Turner e da Erving Goffman – [1] l'ultimo trentennio ha conosciuto la diffusione fortunata del paradigma epistemologico interdisciplinare dei *Performance Studies*, capaci di leggere in maniera privilegiata i paradigmi culturali del nostro tempo. Secondo Jon McKenzie, la performance pare destinata a costituire per il tempo presente ciò che la disciplina è stata per il XVIII e il XIX secolo: *una formazione onto-storica del potere*

[1] Richard Schechner, *La teoria della performance (1970-1983)*, trad. di Valentina Valentini, Roma, Bulzoni, 1984; *Magnitudini della performance*, trad. di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999; *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018; Victor Turner, *Antropologia della performance*, trad. di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino, 1993; Id. *Dal rito al* teatro, trad. di Stefano De Matteis, Bologna, Il Mulino, 2014; Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. di Margherita Ciacci, Bologna, Il Mulino, 1997.

e della conoscenza.[2] Proprio in tal senso abbiamo recentemente avuto occasione di proporre la nozione di *Playtelling* – [3] al posto del più vieto *Storytelling* – guardando a una possibilità di comunicazione narrativa specificamente legata all'azione, alla performance.
Un'analisi seria del dettato performativo, d'altro canto, non può prescindere oggi dalle prospettive offerte dalle scienze cognitive, che hanno inscritto l'indagine narratologica entro una campitura che annovera nozioni ormai acquisite – come quelle legate all'*embodied cognition* e al *conceptual blending* – e rigioca in maniera avvincente l'esausta proposta di marca strutturalista, soffermandosi sul dato processuale ed immanente della performance a dispetto dell'evidenza rassicurante del prodotto che ne consegue.
Un problema fondamentale, e inaggirabile, è che nozioni come 'performance' e 'performatività' non sono sovrapponibili: dunque, ciò che un autore per molti versi profetico come Jean-François Lyotard (che ha parlato indistintamente dell'una o dell'altra) non poteva ancora decifrare con chiarezza, è diventato oggetto di chiarimento e, talvolta, persino di controversia e di apocalittico vaticinio.[4]
Schechner, tuttavia, ha chiarito come la performatività, di matrice linguistica e austiniana, rappresenti una dimensione amplificata dell'analisi dell'oggetto primigenio dei *Performance Studies*, ovvero le azioni. Essa realizza, dunque, ciò che può riassumersi nella formula "*as" performance*:

> Certi eventi sono una performance, mentre altri lo sono meno. Ci sono limiti a ciò che può definirsi performance ("*is" performance*). Ma praticamente quasi tutto può essere studiato come se fosse una performance ("*as" performance*).[5]

Ciò che è presente, esperibile, irripetibile nella manifestazione effimera, immanente, bruciante della *liveness* diventa riproducibile, pulviscolare, virale nella dimensione del *mediatized*. Tra "*is" performance* e "*as" performance* si gioca la battaglia inclusiva del teorico americano, affinché la sua invenzione metodologica articoli un'epistemologia a tutto campo che non escluda i media, ma anzi ne faccia un

[2] John McKenzie, Perform or Else. From Discipline to Performance, New York, Routledge, 2001, p. 18. Cfr. Dario Tomasello, Tra performance e performatività, in Dario Tomasello-Piermario Vescovo, La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale, Imola, Cue Press, 2018, p. 57: «l'avvicendamento tra orizzonte disciplinare e orizzonte performativo istituito da McKenzie ha il merito di istituire un prezzo al cambio di passo che prospetta: non ci si potrà concentrare sull'ineludibile, e antica, nozione di performance se non riconoscendo il carattere vieto e inservibile di una nozione, appartenente alla modernità, come disciplina. Detto questo, non si vorrebbe tuttavia che al conforto teorico di una griglia ben strutturata come quella rappresentata dalla nozione di disciplina si sostituisca acriticamente, sic et simpliciter, quella individuabile nella nozione di performance. Soprattutto, nel caso in cui essa venga assunta in modo nebuloso, così come spesso ha rischiato di essere, aggirando il fastidio di una distinzione tra performance rituale e performance artistiche o extra-artistiche».
[3] Dario Tomasello, Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea, Venezia, Marsilio, 2021.
[4] Cfr. Philip Auslander, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 2nd ed., London-New York, Routledge, 2008, p. 44: «As the mediatized replaces the live within cultural economy, the live itself incorporates the mediatized, both technologically and epistemologically. The result of this implosion is that a seemingly secure opposition is now a site of anxiety, the anxiety that underlies many performance theorists' desire to reassert the integrity of the live and the corrupt, co-opted nature of the mediatized».
[5] Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.

riferimento privilegiato.[6] La nozione di "*as" performance*, in particolare, chiama in causa tutti i processi di composizione e conservazione (nel senso di *archivio* sviluppato da Diana Taylor)[7] dell'opera, ma anche le istanze inerenti all'*agency* dell'opera stessa, che qui ci interessano particolarmente.
È chiaro come il retaggio delle scienze del linguaggio e del *milieu* post-strutturalista ci invita a collocare gli studi in questione sul terreno affascinante e impervio della performatività. D'altro canto, la scoperta dei *mirror neurons*,ad opera del team parmense di Giacomo Rizzolatti,ha enfatizzato la vocazione performativa che, prima ancora che nelle azioni e nel linguaggio (come illocuzione), è evidenziata da un'attivazione di molteplici aree cerebrali significativamente improntata all'*actio*. L'impulso alla performance, pertanto, non è ascrivibile solo all'ambito degli *speech acts* di austiniana memoria[8],ma si iscrive nella stessa neurobiologia umana. Da questo punto di vista, l'entusiasmo della *Cognitive poetics*, per la vocazione genetica al narrare,può rappresentare una straordinaria opportunità, da cogliere beninteso con ogni cautela. Sebbene ci sia chi ha sollevato ragionevoli dubbi sull'appartenenza della letteratura e degli studi letterari all'area della performance,[9] la performatività si riferisce in realtà ad un *milieu* più complesso e riguarda – più ancora della possibilità meramente "spettacolare" di un testo scritto (sia consuntivamente che preventivamente) – [10] l'aspirazione performativa sottesa ad ogni *euritopicità* dell'individuo, ovvero ad ogni comportamento destinato a passare al vaglio della nostra capacità, nonché necessità, di sperimentare un'abilità, un'attitudine.
Nella fattispecie letteraria, di carattere eminentemente performativo sono d'altronde i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione

[6] Si rileva, nondimeno, l'opposizione dichiarata di alcuni dei più brillanti allievi dello stesso Schechner. Cfr. Peggy Phelan, *The Ontology of Performance: Representation without Reproduction*, London-New York, Routledge, 1993, p.146: «Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations: once it does so, it becomes something other than performance».
[7] Diana Taylor, The Archive and the Repertoire, Performing Cultural Memory in the Americas, Durham, Duke University Press, 2003.
[8] John Langshaw Austin, *How to do Things with Words*, Oxford, Clarendon Press, 1962. Concetto ripreso in una formulazione più articolata da John Rogers Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, p. 17: «A theory of language is part of a theory of action, simply because speaking is a rule-governed form of behaviour. Now, being rule-governed, it has formal features, which admit of independent study. But a study purely of those formal features, without a study of their role in speech acts, would be [...] as if baseball were studied only as formal system of rules and not as a game». John Rogers Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Act*s, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
[9] Cfr. Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 99: «è possibile asserire che letteratura e cinema non sono arti propriamente performative. Esse possiedono certamente, come altre espressioni artistiche, una dimensione di "performatività" nel senso di un "potenziale d'azione" iscritto nei loro testi». Cfr. Id., *Mediologia della performance. Arti performátiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.
[10] F. Deriu, *Performático*, cit., p. 99: «Con questa espressione si può validamente indicare sia la disponibilità di un qualunque testo scritto di tipo narrativo e/o poetico ad essere trans-materializzata in azioni e comportamenti (dunque una "performatività" per così dire anteriore e progettuale: si pensi al caso particolare dei copioni teatrali, delle partiture delle sceneggiature cinematografiche, ecc.), sia la qualità di certe opere e prodotti di scrittura divenuti "depositi", sebbene incompleti e solo parzialmente fedeli, di performance storicamente avvenute (dunque una "performatività" posteriore e documentale: si pensi ad esempio alle descrizioni di spettacoli, alle registrazioni audio-visive, alla drammaturgia cosiddetta "consuntiva")».

collaborativa del lettore alla caratura di un testo.[11] La prima questione, relativa alla poesia (e dunque all'ispirazione creativa che la determina) come *linguaggio in azione*, si presenta particolarmente impervia ma inaggirabile. È plausibile, infatti, che il timbro da essa adoperato costituisca ,non una trasfigurazione o una specificità del linguaggio comunicativo, bensì un'opzione altra,[12] determinata da una scaturigine rituale e da un'attenzione al significante più che al significato, al ritmo della scansione fonica, piuttosto che alla struttura sintattica. È evidente, ad esempio, che la ridondanza rimica in componimenti poetici brevi non mira a affinarne l'impatto comunicativo,bensì a iperbolizzare l'incantamento dell'azione linguistico-poetica, la capacità della parola poetica di influire sulla realtà.[13] Merita particolare attenzione, da questo punto di vista, il valore cognitivo della metafora, già oggetto d'attenzione in ambito linguistico.[14] Il carattere *embodied* della metafora, per l'appunto, evidenzia il portato ineludibile della naturalità o della "naturalizzazione" del narrare.[15] È stato Mark Turner, in particolare, a parlare di *mente letteraria*, chiarendo nel suo discorso come le attività umane della cognizione funzionino secondo schemi fondamentalmente narrativi:

> Narrative imagining – story – is the fundamental instrument of thought. Rational capacities depend upon it. It is our chief means of looking into the future, of predicting, of planning, and of explaining. It is a literary capacity indispensable to human cognition generally. This is the first way in which the mind is essentially literary [...]. If we want to study the everyday mind, we can begin by turning to the literary mind exactly because the everyday mind is essentially literary.[16]

Ne traiamo una conclusione fondamentale: *se l'*everyday mind *è essenzialmente letteraria, i processi performativi dell'*everyday life – oggetto specifico dei Performance Studies – non possono che essere inquadrati nell'ottica letteraria ridisegnata dalle Scienze Cognitive.
Da questo punto di vista, l'egida dell'"as" performance diviene un solido riferimento teorico per i due seguenti casi di studio che, certo, potrebbero essere apparentemente inquadrati come 'al limite' rispetto al carattere di riferimenti più canonici.
Tuttavia, come si vedrà, sia l'avanguardia storica – per ragioni legate ad una dimensione eminentemente performativa della propria strategia –, sia il fumetto – per

[11] Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano, Mimesis, 2020, p. 202: «Spostare il discorso dalla parte del lettore, come invitano a fare le narratologie cognitive, può forse aiutare a vedere la questione in modo più sfumato, a bilanciare quella che oggi si presenta come un'asimmetria comunicativa, e di conseguenza a recuperare, anche se soltanto a livello simbolico, una forma di *agency*, la facoltà di incidere su una realtà testuale, e probabilmente non solo, in apparenza immutabile».
[12] Reuven Tsur, On the Shore of Nothingness: A Study in Cognitive Poetics, Nuremberg, Imprint Academic, 2003.
[13] Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Emerging Mind*, London, Profile Books, 2003.
[14] George Lakoff, Mark Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980 [2003].
[15] Secondo Monika Fludernik, allieva di Stanzel, la narrazione "figurale" si offre, più che come un racconto lineare dei fatti, come una loro concettualizzazione cognitiva. Cfr. Monika Fludernik, *Towards a "Natural" Narratology*, London-New York, Routledge, 1996.
[16] Mark Turner, *The Literary Mind: the Origins of Thought and Language*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1996, p. 112.

l'agentività di cui rivendica una funzione privilegiata –, sono tutto tranne che due eccezioni privilegiate. Rappresentano, al contrario, gli estremi polari di un *continuum* ad ampio spettro, quello della performatività; e chiariscono, grazie all'enfasi attribuita alla dimensione processuale che li governa, come proprio evidenziarne la pronuncia performativa chiami in causa le dinamiche della 'simulazione incarnata liberata', ovvero di quella esperienza di catarsi inscritta nell'empito neurobiologico del corpo all'*actio*.

2. *Futurismo "is" performance!*

Nel segno vistoso di un carattere transeunte dell'oggetto letterario, si colloca il caso eclatante dell'avanguardia storica. Si tratta di un caso eclatante perché il Futurismo nasce con un inestirpabile peccato originale. È un movimento, infatti, che guarda alla teatrabilità, più che alla teatralità, dell'esistenza, eppure paga molto salato il prezzo della letterarietà debordante del suo fondatore, nonché, principale esponente: Filippo Tommaso Marinetti.
Sin dal *Manifesto dei drammaturghi futuristi* del 1911, si era andata precisando la nozione prettamente letteraria che Marinetti attribuiva al teatro: «Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale».[17]
Da una parte, Marinetti rivendica dunque al movimento un'istanza principalmente letteraria, dall'altra, l'interesse per il carattere performativo rappresentato non solo della dedizione specifica al teatro, sembra aprire questa istanza al destino inopinato e multiforme della sua strategia totalitaria.
Abbiamo, in premessa, enfatizzato la distinzione schechneriana tra "*is*" *performance* e "*as*" *performance* come chiave per un'attenzione più inclusiva dei Performance Studies all'universo variegato delle arti mediali, nell'ambito delle quali la letteratura ha naturalmente un peso specifico rilevante. Se è vero che praticamente qualsiasi cosa può essere studiata come se fosse una performance, questo vale eminentemente per la letteratura. Nella controversia che caratterizza, come si è visto, sul versante della contemporaneità la nozione di letteratura, una funzione essenziale sembrano giocarla proprio le avanguardie, con la carica destabilizzante riservata alle nomenclature più viete e ai contenuti che ne scandiscono la fortuna. In questo senso,

[17] F.M. Marinetti, in Luciano De Maria, *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 30. Si vedano, a tal riguardo, le opportune considerazioni di Tessari: «[…] risulta chiaro che – per lui – l'*opus* 'teatrale' consiste quasi esclusivamente in mera 'forma letteraria': ovvero in pagina di drammaturgia scritta che gli attori dovrebbero poi recitare al pubblico. Poco o nulla sembra importargli dell'intero complesso delle *tèchnai* sceniche, cioè di tutto quanto costituisce l'autentico linguaggio autonomo essenziale dello *spettacolo* […] In realtà, le posizioni iniziali di Marinetti nei confronti del teatro – se paragonate con quelle degli autentici grandi innovatori della scena novecentesca – risultano ancora tutte prigioniere dell'*impasse* che le costringe a oscillare tra una percezione tanto nitida quanto strumentale della forza comunicativa immanente allo *spettacolo*, e una poetica del dramma ancora improntata a vetusti criteri di *letterarietà*», Roberto Tessari, *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Roma-Bari, Laterza, 2005, pp. 60-61.

il Futurismo conferma la regola, mentre rappresenta, al contempo, una meravigliosa e problematica eccezione.
Tutti i proclami marinettiani e i principali manifesti esibiscono una vena iconoclasta che non fa sconti a nessun rango e a nessuna appartenenza, eppure il ribadimento ossessivo del blasone letterario contraddice la sostanza di questi propositi, ma non evade la sua forma che era e resta letteraria in ogni caso.
Che implicazioni ha questa contraddizione?
Innanzitutto, che la dicotomia "*is" performance* e "*as" performance* va, nel caso del Futurismo, rivista nella misura di una destrutturazione di ogni possibile *calembour*. È evidente, cioè, che per il Futurismo, che patriotticamente non utilizza mai il termine *performance* (sulle cui implicazioni etimologiche è d'uopo rimandare alle pagine decisive di Piermario Vescovo),[18] tutto "*is" performance* in un senso che non ammette *l'excusatio non petita* di una qualche attenuata similitudine ("*as" performance*) e tutto è, al contempo, letteratura.
Questo è vero sin dal primo Manifesto del 1909, in cui il passaggio dalla fissità meditabonda della posa consuetudinaria dell'autore letterario alla sua smania per una prassi dirompente e furibonda, non scalfisce per nulla la *condicio sine qua non* di un orizzonte letterario entro cui collocare le gesta futuriste:

> La letteratura esaltò fino ad oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.[19]

D'altra parte, questa rivendicazione trova un'ulteriore sponda sul terreno di un'interpellazione insistita del pubblico che, mimando la scena di una "serata futurista", ovvero del momento maggiormente esplosivo della verve performativa marinettiana,[20] rintraccia nella pagina scritta la sua scaturigine più consueta:

> Questo v'indigna? Mi fischiate? … Alzate la voce! … Non ho udita l'ingiuria! Più forte! Che cosa? Ambiziosi? … Certamente! Siamo degli ambiziosi, noi, perché non vogliamo strofinarci ai vostri fetidi velli, o gregge puzzolente, color di fango, canalizzato nelle strade antiche della Terra![21]

Marinetti rivendica spazi inediti all'azione dell'artista letterario, ma è cosciente del primato della parola e della forza della sua agentività. È una parola performativa proprio perché non deve creare necessariamente una scena materiale, una drammaturgia. Nonostante ciò, la ricorsività al teatro, alla relazione tra scena e platea, come metafora crea più di un disorientamento. Da qui, è giusto ribadirlo, l'equivoco

[18] Piermario Vescovo, *Par-fournir, per-formare*, in Dario Tomasello - Piermario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue Press, 2021, pp. 31 e ss.
[19] Guido Davico Bonino (a cura di), *Manifesti futuristi*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 40.
[20] Cfr. Mario Musella, *Serate futuriste. Gli «strepitosi vagiti» dello spettacolo d'avanguardia italiano*, Milano, Diana, 2019, p. 15: «La grande sala divenne presto un campo di battaglia. Pugni e colpi di bastone: risse e lotte innumerevoli in platea e in galleria. Intervento di polizia, arresti, signore svenute tra la confusione e l'indescrivibile trambusto della folla. All'uscita, una processione di diverse migliaia di persone si è formata dietro i futuristi e li ha accompagnati a lungo attraverso la città. La battaglia continuò per le strade, urlando: *Viva il futurismo! Lunga vita a Marinetti!*».
[21] Uccidiamo il chiaro di luna!, in Manifesti Futuristi, cit., p. 46.

di una supremazia del teatro nella congerie dell'avanguardia italiana. Un equivoco, tra gli altri, diffuso appunto dallo stesso Marinetti, proprio a partire dall'officina inesauribile dei suoi Manifesti sino a quando, nella stagione ormai matura dell'impegno teatrale marinettiano, nel *Teatro futurista sintetico* (1915), l'inclinazione per il palcoscenico sembra senz'altro prevalere:

> La maggior parte dei nostri lavori sono stati scritti in teatro. L'ambiente teatrale è per noi un serbatoio inesauribile di ispirazioni […].[22]

Eppure, nello stesso contesto, il leader futurista trova l'opportunità di ribadire, dinanzi al contraltare passatista di turno, entro quale panorama si configuri il proprio impegno: «Il teatro passatista è la forma letteraria che più costringe la genialità dell'autore a deformarsi e a diminuirsi […]».[23]
È ancora la «forma letteraria» a dettare legge, estendendo il suo dominio in via definitiva anche alla militanza teatrale.
Persino in ambito drammaturgico, dunque, non c'è alcun elemento che induca a supporre il superamento di una conclamata centralità del testo, per quanto ridimensionato, se è vero che nel programma del nuovo teatro si reputa «[…] stupido scrivere cento pagine dove ne basterebbe una»,[24] e, infatti, nella misura dei cosiddetti attimi, le sintesi futuriste non intendono sfuggire, se non in qualche sporadico caso, alla ferrea logica dei più collaudati intrecci e di una scrittura perfettamente calibrata.
È dunque vero che, ancora una volta, in uno schema di contraddittorietà piuttosto trita, a dispetto quasi dei reiterati proclami di Marinetti, la scrittura teatrale futurista, sembra impegnata a esorcizzare i convenzionalismi della drammaturgia corrente, più che a rompere di fatto i legami con la congerie confusa di nozioni teatrologiche che abitano la cultura scenica del primo Novecento in Italia.[25]

---

[22] Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Milano, Mondadori, 1968, p. 103.
[23] Ivi, p. 101.
[24] Ivi, p. 102.
[25] Rimane in attesa di un'ulteriore verifica la tesi, pur fortunata, secondo cui «la teatralità futurista avviata negli spettacoli fra il 1910 e il 1915 nasce naturalmente da una concezione 'non scritturale' del testo scenico, che stava rompendo di fatto tutti i ponti con le consuetudine e le nonne del 'dramma' soprattutto 'borghese'», Anna Barsotti, *Futurismo e avanguardie italiane fra le due guerre*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 18. Né sembra plausibile definire «antiletteraria» (Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Padova, Pàtron, 1975), nello scorcio '15-'17, la scrittura teatrale dell'avanguardia italiana. In questo quadro, si è tentati piuttosto di convenire con la posizione di Tessari secondo il quale «le sintesi futuriste […] non sono certo in grado di realizzare una alternativa estetica radicale (né tantomeno di risultare concorrenziali sul piano pratico) alla coerenza linguistica che comunque distingue i diversi esiti della sceneggiatura cinematografica e del dramma di normale consumo. Non a caso l'unico fattore di novità destinato a imporsi nel teatro nazionale tra il 1910 e il 1920, scaturisce non dall'esterno, ma dall'interno del sistema di normalizzazione che era andato perfezionandosi in quegli anni […] Del resto, anche Marinetti e Cangiullo, nel 1921, cercheranno – un po' pateticamente – di accreditarsi in qualità di precursori di spinte innovative tanto meno clamorose quanto più fortunate di quelle che il primo Futurismo si gloriava di perseguire: " Se oggi esiste un giovane teatro italiano con miscele serio-comico-grottesche, personaggi irreali in ambienti reali, simultaneità e compenetrazioni di tempo e di spazio, lo si deve al nostro Teatro Sintetico"», R. Tessari, *Teatro e avanguardie storiche*, cit., p. 70.

Non è un caso che a siglare con una diffidenza molto sapiente i propositi marinettiani, ci pensi uno dei più importanti uomini di teatro del tempo, Gordon Craig, che su «The Mask» coniuga scetticismo e ironia:

> […] la nostra speranza è quella che i futuristi ci dicono di sperare. Ma essi fanno a meno di sperare: si limitano a fare dichiarazioni.[26]

L'intuizione fulminante di Craig centra il punto. Tutto il Futurismo sta, o potrebbe stare, in un empito insopprimibile alla dichiarazione di intenti. Questo, però lungi dall'essere un limite, è la virtù specifica del movimento. Anzi, si può affermare che il Futurismo stesso è stato progettato sulla possibilità di questo limite, sulle risorse performative di una parola proiettata in modo ottativo verso il sogno dell'azione. Un'azione assoluta perché sciolta da ogni legame con la realtà, affidata a quel processo indicato come "simulazione incarnata liberata" da Hanna Wojciehowski e Vittorio Gallese:

> Forse perché nell'esperienza estetica possiamo temporaneamente sospendere la nostra presa sul mondo delle nostre occupazioni quotidiane. Liberiamo nuove energie e le mettiamo al servizio di una nuova dimensione che, paradossalmente, può essere più vivida della realtà prosaica. L'esperienza estetica delle opere d'arte, più che come una sospensione dell'incredulità, può essere infatti interpretata come una sorta di 'simulazione incarnata liberata' (*liberated embodied simulation*). Quando leggiamo un romanzo, guardiamo un'opera figurativa o assistiamo a un'opera teatrale o cinematografica, la nostra simulazione incarnata viene liberata, cioè viene esonerata (*freed*) dal peso (*burden*) dal modellare la nostra presenza reale nella vita quotidiana. Guardiamo all'arte da una distanza di sicurezza, dalla quale la nostra apertura al mondo ne esce ampliata. In un certo senso apprezzare l'arte significa lasciarsi il mondo alle spalle per afferrarlo più pienamente.[27]

Cos'è il Futurismo, come aveva intuito Palazzeschi,[28] se non una macchina performativa totalmente consacrata, in nome del futuro, ad un esonero dalla realtà autentica della società italiana del tempo?
E cosa sono i Manifesti futuristi, se non il tentativo di collocare per intero nel lirismo magniloquente del proclama, la celebrazione di una visione palingenetica di Marinetti?
Il leader del movimento crede, letterariamente, nella potenza della parola, la reputa più desiderabile e affidabile di ogni concreta attuazione, di ogni pratica, di ogni ideologia (tanto è vero che, alla prova dei fatti, l'avventura politica del Futurismo si scioglierà poco convintamente, con riluttanza e talora con aperta ostilità, nel fascismo). Tuttavia, per quanto paradossale possa sembrare, cosa c'è di più performativo di tutto questo?

---

[26] Gordon Craig, in Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, *Gordon Craig in Italia*, Roma, Bulzoni,1993, p. 129.
[27] Hanna Wojciehowski-Vittorio Gallese, *How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology*, in «California Italian Studies», 2 (1), 2011, p. 17.
[28] «Il futurismo non poteva nascere che in Italia / paese volto al passato / nel modo più assoluto ed esclusivo / e dove è d'attualità solo il passato. / Ecco perché è attuale oggi il futurismo / perché anche il futurismo è passato», Aldo Palazzeschi, *Il futurismo*, in *Via delle cento stelle*, Milano, Mondadori, 1972; ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Adele Dei, Milano, Mondadori, 2002, p. 836.

Ovvero di una parola che vede dilatati progressivamente i propri confini in nome di una energia che solo non necessita di un interprete che la verifichi, ma, quasi precorrendo l'assunto di Austin,[29] lo rifiuta come una vieta maniera.
Questa escalation vertiginosa, in cui la letteratura è la forma definitiva di ogni invenzione marinettiana, culmina nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), in cui la parola si fa icona, puro veicolo performativo, «immagine» e dunque manifesto:

> In una poesia come quella parolibera, tutto è manifesto. Il concetto programmaticamente futurista di "Manifesto" che costituisce la chiave, immediatamente esplicitante ed estroflessa, della teoresi marinettiana, diviene il solo connotato aggettivale di una letteratura priva di aggettivi e di motivi connotanti. Si dovrà dunque ammettere che dalla cultura generazionale dell'avanguardia, la cultura dei manifesti, scaturisce una letteratura manifesta. Non si tratta, si badi bene, di un gioco di parole, ma dell'evidenza di un modulo espressivo che fa della cura della superficie, del carattere formale della tavola, il proprio contenuto e il proprio credo. Tuttavia, questa spinta è destinata presto ad esaurirsi, a consumarsi, a bruciarsi nella vampa dello stesso incendio che ha contribuito ad appiccare.[30]

3. *Il fumetto "as" performance*

Che il fumetto appartenga alla letteratura non può ormai esser negato: da un lato, vanno considerate opere di sicura caratura letteraria come *L'Eternauta* (Oesterheld-López), *Corto Maltese* (Pratt), *Contratto con Dio* (Eisner), *Pompeo* (Pazienza), etc., dall'altro, va annoverata una serie di studi che ha ragionato criticamente sul "funzionamento" di questo *medium*.[31]
La nozione schechneriana di *"as" performance* offre ancora notevoli spunti, specie se coniugata con la riflessione che – da Warburg alle neuroscienze cognitive, passando per l'antropologia, l'archeologia e la paleontologia – ha dimostrato come il "fare immagine" faccia parte della biologia e dei comportamenti essenziali dell'*Homo sapiens* allo stesso modo del "narrare".[32] Le "paleoperformance"[33] fissate

[29] «Un'espressione performativa sarà sempre, in un modo peculiare, vuota e priva di valore, qualora sia pronunciata da un attore sul palcoscenico, o se presentata nell'ambito di un poema o pronunciata durante un soliloquio […]. La lingua in talune circostanze può essere usata senza serietà, in modo parassitario rispetto al suo uso normale, ricadendo sotto l'egida di un linguaggio snervato. È proprio questo che noi intendiamo ignorare», John Langshaw Austin, *Il teatro, ovvero il parassita*, in R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 221.
[30] Dario Tomasello, Il futurismo letterario. Storia e geografia dell'avanguardia italiana, Avellino, Sinestesie, 2015, p. 77.
[31] Solo per citarne alcuni: Carlo Della Corte, *I fumetti*, Milano, Mondadori, 1961; Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani 1964; Román Gubern, *Il linguaggio dei comics*, trad. di G. Guadalupi, Milano, Milano libri, 1975; Pierre Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, trad. di M. Giacomarra, Palermo, Sellerio, 1977; Ulrich Krafft, *Manuale di lettura dei fumetti*, trad. di S. Bernardini, Milano, ERI, 1982; Benoît Peeters, *Leggere il fumetto*, trad. di G. Vogliotti, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 2000; Thierry Groensteen, *Il sistema fumetto*, trad. di D. Gigantelli, Genova, Prospettiva Globale, 2011; Andrea Tosti, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016; Daniele Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci, 2020[2]; Scott McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, trad. di L. Favia, Milano, BAO Publishing, 2021[2].
[32] Rimandiamo a tal proposito a Michele Cometa, *Cultura Visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2021.
[33] Cfr. Pierre Yann Montelle, *Palaeoperformance. The Emergence of Theatricality as social practice*, New York-London-Calcutta, Seagull Books, 2009.

nelle immagini delle caverne, di gran lunga precedenti alla parola scritta, assommano in sé tanto le dimensioni tanto dello *showing* quanto del *telling*: se da allora si è consumato un progressivo divorzio tra le due, il fumetto – buon ultimo dietro predecessori come l'arte rupestre e i geroglifici, la Colonna Traiana e l'Arazzo di Bayeux, fino ai "protofumetti" di Töpffer – in qualche modo recupera e rimedia l'istanza primigenia di un rapporto coessenziale tra *showing* e *telling*.[34]
A ben vedere, la formula "arte sequenziale", coniata da Eisner e approfondita da McCloud[35], contiene *in nuce* gran parte delle questioni semiotiche e performative del *medium* in analisi. Certo: essa tradisce la chiara volontà di trovare un'alternativa a terminologie viete o troppo connotate ed affonda in «una certa "ideologia cinema-centrica" in voga nella prima semiotica non-letteraria (o almeno non solo) che si applicò al fumetto».[36] Nondimeno, il fatto che il *proprium* del fumetto sia individuato nella *sequenza delle vignette* apre alla considerazione che, proprio a partire da essa, complice il lettore, la narrazione avviene.
In termini performativi, dunque, la domanda da porsi non è tanto "*cos'è* un fumetto?" ma "*cosa fa* un fumetto?".
La prima differenza macroscopica tra un'opera letteraria – in particolare un romanzo – e un fumetto è che, mentre nella prima la parola agisce da sé, nel secondo essa stabilisce una tensione continua con l'immagine, dando vita a un numero virtualmente illimitato di forme d'interazione.[37] Sul piano della sequenza, invece, il testo svolge la funzione di collegamento tra la vignetta (asse verticale della rappresentazione) e la narrazione (asse orizzontale della diegesi), favorendo la fluidità nello svolgimento dell'azione e della lettura.[38]
L'esperienza del fumetto convoglia le azioni del leggere e del guardare, sicché sarebbe più opportuno parlare di un lettore-spettatore. La dimensione visiva predominante, fa sì che la singola tavola, con la sua architettura, trasmetta autonomamente un senso, fornendo «un *mood*, un umore complessivo, all'interno del quale la lettura sarà poi compiuta; ma il mood è esterno, e precedente al racconto».[39]
Questo mood influisce sul contesto dell'interpretazione. Prepara, cioè, il lettore-spettatore all'«atto produttivo»[40] della narrazione e del suo significato.
Se sul piano delle strutture narrative non si danno differenze cruciali tra il "narrare a parole" e il "fare immagine", le cose cambiano notevolmente sul piano enunciazionale. Il racconto verbale, infatti, si costituisce inevitabilmente a partire da

[34] S. McCloud, Capire, fare e reinventare il fumetto, p. 18 ss., 149 ss.
[35] Will Eisner, *Fumetto & arte sequenziale*, trad. di D. Bonomo, Torino, Vittorio Pavesio Productions, 1997, p. 7; cfr. S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 13.
[36] Contro l'arte sequenziale, in «Fumettologicamente», 29/09/2010, https://fumettologicamente.wordpress.com/2010/09/29/contro-larte-sequenziale-antidoti-online/ [ultimo accesso 30/09/2021].
[37] Sulle varie possibilità di combinazione tra parola e immagine, cfr. S. McCloud, *Capire, fare e reinventare il fumetto*, cit., p. 161 ss.
[38] Cfr. P. Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, cit., p. 78 ss.
[39] D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 57, 85.
[40] Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, trad. di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000, p. 613.

un narratore – poco importa che sia extra-, intra-, etero- o omodiegetico –, mentre nel fumetto, come nel cinema, questa funzione può benissimo mancare e lasciar emergere, in sua vece, elementi enunciazionali più sfumati come il punto di vista:

> Là dove il punto di vista è rintracciabile, allora si sta descrivendo anche una posizione di visione, il cui soggetto, trovandosi lì dove può vedere la scena, è comunque intradiegetico. Tuttavia, poiché lo sguardo dello spettatore che vede la scena rappresentata coincide col suo, il soggetto del punto di vista si trova allo stesso tempo anche in posizione extradiegetica.[41]

La posizione *liminale* del lettore tra i domini *text-internal* e quelli *text-external* evidenziata dalla critica letteraria per il romanzo[42] appare ancor più complessa nel caso del fumetto. Il punto di vista varia continuamente all'interno della pagina a fumetti, dal momento che le vignette non presentano mai tutte il medesimo punto di vista; inoltre, esso non è mai e in nessun caso sovrapponibile a un soggetto narrante che organizza il racconto. Quelli del fumetto, dunque, sono in maniera apparentemente paradossale dei «racconti senza racconto, cioè concatenazioni significative di eventi senza un atto di narrazione alla base della loro trasmissione».[43] L'assenza (possibile) del narratore fa sì, perciò, che il lettore-spettatore debba farsi carico di riempire narrativamente la sequenza di immagini che ha davanti, che sia chiamato in causa quasi per narrare a se stesso i fatti rappresentati nelle vignette, che risalga direttamente all'*intentio* che ha originato e motivato la performance dell'autore.
Vogliamo adesso ragionare brevemente sui due elementi fondamentali del fumetto. Il primo è la vignetta, l'«unità base della narrazione in un fumetto».[44] Pur servendo alla narrazione, essa non è atta a *raccontare* bensì a *rappresentare una durata*: essa racchiude un'azione che «si sviluppa nel tempo, e cioè si esplicita in una durata»[45] e può variare da un tempo prossimo (ma mai coincidente) allo zero ad estensioni indefinite. Essa, dunque, agisce da «indicatore generale che divide lo spazio e il tempo».[46] Il secondo elemento fondamentale è lo spazio tra le vignette in tutte le sue numerose varianti, una dimensione liminale che rappresenta lo iato temporale – e talvolta spaziale – tra l'evento rappresentato da un'immagine e quello rappresentato dalla successiva. Poiché esso costituisce un vuoto di rappresentazione, starà al lettore-spettatore colmarlo attraverso quel processo psicologico chiamato *closure*. Sarebbe fuorviante paragonare questo processo all'illusione di movimento che si crea nel cinema o nella televisione. Mentre, infatti, in un *medium* elettronico la *closure* è continua, involontaria e impercettibile, nel fumetto essa è invece discontinua, attiva e

[41] D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 25.
[42] Ralf Schneider, s.v. *Reader Constucts*, in David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (*Eds.*), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London-New York, Routledge, 2005, pp. 482-483: 482.
[43] D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 19.
[44] *Formats and Definitions*, in «Free Comic Book Day», s.d., https://www.freecomicbookday.com/Article/116249-Formats--Definitions [ultimo accesso 15/09/2021].
[45] A. Tosti, *Graphic Novel*, cit., p. 79.
[46] S. McCloud, Capire, fare e reinventare il fumetto, cit., p. 107.

pienamente cosciente; sicché il lettore-spettatore, riconoscendo la successione temporale da una vignetta all'altra,[47] partecipa attivamente alla costruzione della narrazione e del senso. Attraverso lo spazio bianco, dunque, «il fumetto produce il racconto attraverso la rappresentazione».[48] Da questo punto di vista, il lettore-spettatore è «un attivo e cosciente collaboratore e la *closure* è l'agente di cambiamento di tempo e di movimento».[49]
Questi spunti pur sommari danno una prima idea dell'*agency* del fumetto e delle sue molteplici implicazioni in termini performativi. Le molte questioni aperte nel campo della fumettologia potranno senz'altro giovarsi del contributo consapevole e calibrato dei *Performance Studies*.

[47] Sulle diverse categorie di transizione, cfr. ivi, p. 78 ss.
[48] D. Barbieri, *Semiotica del fumetto*, cit., p. 49.
[49] S. McCloud, Capire, fare e reinventare il fumetto, cit., p. 73.

Fabrizio Deriu

Le fonti performatiche dell'istanza narrativa
Avvio di una ricognizione della letteratura di riferimento

Perché negli studi umanistici contemporanei, posti peraltro di fronte alle sfide che le trasformazioni tecnologiche apportano ai generi e alle forme tradizionali della letteratura, la nozione di performance si sta ritagliando una decisa centralità? I motivi sono plausibilmente molteplici, ma uno dei più importanti sta nel fatto che consente di cogliere e comprendere, in una prospettiva originale e fertile, la base comune ad arti performative (teatro, danza, musica), letteratura e nuovi formati narrativi mediali/digitali. Come? Pensare la cultura umana attraverso la lente metodologica costituita dalla nozione di performance agevola una proiezione intellettuale che muove dalla posizione storica del presente un passo all'indietro (verso ciò che c'era prima della letteratura) e un passo in avanti (verso ciò che ci sarà – ma che in realtà ha già cominciato da tempo ad esserci – dopo la letteratura). Mediante la specificazione di quella che propongo di chiamare la "dimensione performatica" delle arti performative il saggio si propone di avviare una ricognizione (molto provvisoria e parziale, ovviamente) di un certo numero di studi che, specialmente nell'ambito degli approcci cognitivisti allo studio della narrativa, sembrano essersi aperti a un intrinseco dialogo con le teorizzazioni proprie del campo dei Performance Studies.

Why is the notion of performance carving out a pivotal place in contemporary humanities studies, which are moreover confronted with the challenges that technological transformations bring to traditional genres and forms of literature? There are plausibly many reasons, one of the most important being the following: it allows us to grasp and understand, in an original and fertile perspective, the common ground of the performing arts (theatre, dance, music), literature and new media/digital narrative formats. How does it happen? Thinking about human culture through the methodological lens constituted by the notion of performance facilitates an intellectual projection that moves from the historical position of the present a step backwards (towards what there was before literature) and a step forwards (towards what there will be – but in fact has already begun to be – after literature). Conjuring up what I call the "performatic dimension", the essay aims to undertake a survey (very provisional and partial, of course) of a number of studies which, especially within the framework of cognitivist approaches to the study of narrative, seem to have opened up to an intrinsic dialogue with the field of Performance Studies.

È difficile, se non impossibile, trovare ai nostri giorni una riflessione, un manifesto, o perfino un report statistico sull'andamento delle pubblicazioni scientifiche nell'ambito dei saperi umanistici che si dichiari contrario all'interdisciplinarietà. Nella gamma delle possibili posizioni che spaziano da un atteggiamento moderatamente a uno radicalmente favorevole, qui si propende per un progressivo e inesorabile, sebbene forse non imminente, sfaldamento dei tradizionali confini disciplinari umanistici, i cui fondamenti epistemologici risalgono a un'epoca storica ormai troppo lontana rispetto alla contemporaneità. L'obiettivo, ambizioso ma ineludibile, sembra dunque la costruzione di un paradigma *post*-disciplinare dei

saperi umanistici, che da un lato salvaguardi le specificità delle arti e le specializzazioni relative ai patrimoni di conoscenza dei singoli campi di studio, ma dall'altro vada convintamente al di là degli specialismi incompatibili – come aveva ben compreso McLuhan – con la dimensione globale, decentrante e totalizzante dell'era dominata dalla tecnologia digitale. Come i saperi umanistici debbano essere ri-organizzati è questione di portata gigantesca, di gran lunga al di là delle capacità individuali di ogni singolo studioso. Ma della centralità, in questo processo di ripensamento teorico, della potente e al contempo controversa nozione di performance si può tuttavia essere ragionevolmente certi.

La "teoria della performance", oggi ormai globalmente conosciuta con l'etichetta (difficilmente traducibile) di Performance Studies, è una originale proposta teorica nata nella seconda metà del secolo scorso nel campo degli studi teatrali, che opera una sintesi di diversi contributi provenienti, da un lato, dalle più tradizionali discipline storiche e teorico-critiche che hanno per oggetto le diverse fenomenologie teatrali e spettacolari in quanto fenomeni propriamente artistici; e, dall'altro lato, dall'insieme delle discipline generalmente ricomprese nella categoria delle scienze sociali (l'*inter*-, anzi la *multi*-disciplinarità ne è dunque un tratto perfino costitutivo). Come ha scritto Marvin Carlson in uno dei primi tentativi di fornire una introduzione generale al nuovo campo di studi, il concetto di performance rappresenta ormai non solo un particolare orientamento degli studi teatrali, ma anche una «metafora centrale e strumento critico» per una sconcertante varietà di studi, relativi in pratica ad ogni aspetto della vita sociale umana. Alle soglie del XXI secolo, afferma Carlson, l'area di influenza della nozione è globale, e i discorsi sulla performance dominano oggi il discorso critico non solo in molti settori degli studi socio-culturali e umanistici, ma anche nell'economia e nella tecnologia.[1]

Quanto al rapporto tra Performance Studies (d'ora in poi abbreviati in PS) e studi letterari, si può prendere le mosse da una considerazione di Richard Schechner.[2] Quando in una intervista di qualche anno fa gli è stato fatto osservare che può essere difficile comprendere la differenza tra Performance Studies e Cultural Studies, Schechner ha articolato una concisa quanto pungente risposta: «[…] Cultural Studies is very textually driven, Performance Studies is very behavior driven».[3] La differenza non ha però alcuna ragione scientifica per trasformarsi in contrapposizione, come anche Schechner crede: «I think that these differences are in the bad sense academic» (*ivi*). Se egli qui nomina i Cultural Studies, sembra chiaro che vi intenda inclusi

[1] Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge 2004[2] (prima ed. 1996). Ma cfr. anche Jon McKenzie, *Perform or Else. From Discipline to Performance*, London-New York, Routledge 2001; Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London-New York, Routledge, 2020[4] (prima edizione 2002; trad. it. della terza edizione: *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di D. Tomasello, Imola, Cue Press, 2018).

[2] Principale pioniere e promotore dei PS, regista e docente universitario americano (cfr. almeno i suoi scritti citati in questo e negli altri saggi del dossier). Un contributo molto rilevante proviene anche dall'antropologo britannico Victor Turner, in particolar modo negli ultimi anni della sua attività e in forza della stretta collaborazione con Schechner stesso.

[3] *Richard Schechner's Performance Studies*, intervista a cura di Carmela Cutugno, in «Mantichora», n. 3, dicembre 2013, p. 140.

anche gli studi letterari, come l'espressione *textually driven* e, soprattutto, questo altro brano dell'intervista, contiguo al precedente, esplicitano chiaramente:

> Performance Studies must have at its basis behavior and must be based, as its research tool, either on artistic practice or anthropological participant observation; while Cultural Studies has at its basis literature and writing and takes as its primary resource texts. So if you say to me that behavior is a text, if you take a Jacques Derrida approach I would say: "No! I don't want that approach! I don't look at everything as a text. I look at text as a kind of behavior".[4]

La chiave della questione è la distinzione espressa da Schechner con la formula *is/as performance* (anch'essa tutt'altro che facile da rendere in traduzione). Per dirla in modo assai grezzo, alcune cose *sono* performance in senso proprio, mentre altre che non sono propriamente performance possono nondimeno essere considerate e studiate *come* performance. La distinzione è ripresa e raffinata da Diana Taylor, altra studiosa di rilievo del campo, là dove descrive due livelli in base ai quali è possibile impiegare il concetto di performance, come «oggetto di studio» e come «lente metodologica». Al primo livello il termine indica le molteplici pratiche e le diverse tipologie di eventi (arti del teatro, della danza, della musica; rituali religiosi, cerimonie civili, politiche, ecc.) che prevedono appropriate forme di comportamento provato e preparato; qui le performance funzionano «come vitali atti di trasmissione, che tramandano conoscenza sociale, memoria e senso di identità attraverso comportamenti reiterati o, come li ha chiamati Richard Schechner, "agiti-due-volte"».[5] Al secondo livello performance rappresenta la «lente metodologica» ovvero lo strumento concettuale che abilita lo studioso ad analizzare fenomeni e artefatti sociali *come performance*. Non ogni azione, ogni pratica culturale, ogni evento è una performance (ci sono limiti e condizioni dipendenti dal contesto storico e culturale, da specifiche convenzioni, usi e tradizioni) ma pressoché qualsiasi cosa può essere studiata *as performance* – perfino oggetti materiali ivi inclusi testi letterari, testi audiovisivi, videogiochi, programmi digitali.[6]

Perché la nozione di performance si sta ritagliando oggi, negli studi umanistici, tanta e tale centralità? I motivi sono plausibilmente molteplici, ma uno dei più importanti consiste nell'opportunità che offre di cogliere e comprendere, in una prospettiva originale e fertile, la base comune a (1.) le diverse arti performative (teatro, danza, musica), (2.) ciò che genericamente è chiamato letteratura, e infine (3.) i nuovi

[4] *Ibidem*.

[5] Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham and London, Duke University Press 2003 (trad. it. parziale *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Roma, Artemide Editrice, 2019, p. 30). L'idea di *twice-behaved-behavior* ovvero – come più correttamente è identificato – di "comportamento recuperato" (*restored behavior*) costituisce una sorta di chiave di volta dell'architettura teorica dei PS.

[6] Così Schechner illustra il principio metodologico: «I Performance Studies cominciano dove il più limitato dominio delle altre discipline termina. Uno studioso di Performance Studies esamina testi, vestigia architettoniche, arti visuali e ogni altro oggetto o artefatto o prodotto culturale non in se stesso, ma come elemento attivo di una relazione dinamica che è *come* una performance (*as performance*). […] Brevemente: qualsiasi cosa venga studiata […] è esaminata in quanto pratica, evento, comportamento, non come "oggetto materiale". Questo aspetto vitale [*liveness*] – anche quando si abbia a che fare con i media o i materiali d'archivio – è il cuore dei Performance Studies» (R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p. 29 - trad. it. leggermente modificata).

formati narrativi mediali e digitali. In che modo? Pensare la cultura umana attraverso la lente epistemologico-metodologica costituita dal concetto di performance agevola una proiezione intellettuale che muove dalla posizione storica del presente un passo all'indietro (verso ciò che c'era prima della letteratura) e un passo in avanti (verso ciò che ci sarà – ma che in realtà ha già cominciato da tempo a esserci – dopo la letteratura).
Ha meritoriamente attirato l'attenzione sul primo movimento Gabriele Frasca in un suo provocatorio ma fondatissimo studio del 2005: è la «lettera» che muore, dice l'autore, non l'«arte del discorso».[7] Ciò è da intendersi, a nostro parere, nel senso che nell'era digitale contemporanea viene meno l'ideologia che circonfonde la scrittura (le *litterae*) quale unico strumento cognitivo valido e legittimo, mentre in tante forme diverse l'esercizio della scrittura resta al contrario, e fortunatamente, vivissimo. Simultaneamente la diffusione sempre più capillare e dominante dei prodotti della «riproducibilità tecnica» – per usare la formula di Benjamin – nelle arti e nella comunicazione sociale (il *mediascape* digitale contemporaneo, per usare un'altra formula di moda) rimanda al secondo movimento. Il risultato è che si inizia a intravedere e comprendere la "precedenza" (in senso storico ma soprattutto cognitivo) delle arti performative rispetto alla "letteratura". Non si tratta, ovviamente, di stabilire gerarchie, ma (come si accennava poco sopra) di allestire un terreno dove avviare indagini che consentano di fare qualche passo in avanti nella comprensione – radicalmente *multi-* e *post*-disciplinare – della base comune sottostante ai dispositivi narrativi così come si configurano attraverso le diverse e successive modalità della comunicazione umana: performance, oralità, scrittura, (ri)producibilità tecnica.[8]
Applicando allora un'idea che si deve a Gregory Ulmer, professore emerito di inglese e retorica presso l'Università della Florida, il compito da affrontare oggi, per gli umanisti tutti, è l'esplorazione della trasformazione in atto dalla *literacy* (che solo approssimativamente possiamo rendere con *alfabetizzazione*) a quella che egli propone di chiamare, con sagace neologismo, *electracy*. Il termine, la cui traduzione in italiano pone una davvero ragguardevole sfida, designa secondo Ulmer per i media digitali quello che *literacy* è (è stata) per la scrittura:

> "Electracy" describes the kind of "literacy" or skill and facility necessary to exploit the full communicative potential of new electronic media such as multimedia, hypermedia, social software, and virtual worlds. […] It encompasses the broader cultural, institutional, pedagogical, and ideological implications inherent in the transition from a culture of print literacy to a culture saturated with electronic media. "Electracy" is the term [Ulmer] gives to what is resulting from this major transition that our society is undergoing. The term is a *portmanteau* word, combining "electricity" with "trace", to allude to one of the fundamental terms used by the French philosopher Jacques Derrida to name the relational spacing that enables and delimits any signification in any medium (which is to say that it operates in orality and literacy as much as in electracy).

[7] Gabriele Frasca, *La lettera che muore*, Roma, Meltemi, 2005.
[8] Per una discussione approfondita rimando ad alcuni miei lavori*: Performatico. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012; *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013; *Abilità e cultura mimetiche. Le arti performatiche come "ibridi cognitivi"*, in «Culture Teatrali», 26, 2017, pp. 176-195; *"Action-Metaphor": The Performatic Sources of Human Meaning-Making*, in «Signata», 11, 2020 [online: https://journals.openedition.org/signata/2712; ultimo accesso 29 settembre 2021].

Usage parallels “literacy”: a person may be literate or illiterate, electrate or anelectrate. As such, electracy denotes a broad spectrum of research possibilities including the history and invention of writing and mnemonic practices, the epistemological and ontological changes resulting from such practices, the sociological and psychological implications of a networked culture, and the pedagogical implementation of practices derived from such explorations.[9]

La riconfigurazione teorica conseguente all’introduzione dell’idea di *electracy*, se presa sul serio in tutte le sue implicazioni, non solo porta a recuperare all’attenzione degli studi umanistici la dimensione dell’oralità e apre a quella mediale, ma spinge a guardare ancora più indietro, verso facoltà cognitive ed espressive umane che perfino precedono il linguaggio. Qui si innestano allora la nozione di *performatico* e la correlata formula *arti performatiche*, che può sostituire quella di arti performative nella misura in cui intende appunto riferirsi a un tratto preciso: vale a dire ai caratteri e alle funzioni che azioni e prassi teatrali, coreutiche, musicali svolgono nel contesto delle abilità umane di ogni età storica e preistorica. Tratto peculiare delle arti e delle pratiche *performatiche* è infatti la loro intrinseca connessione con i dispositivi propri dello strato più arcaico della cognizione umana, là dove nel corso della evoluzione cognitiva della specie sono emerse le prime forme di *sapere pienamente simbolico* (ma, con ogni probabilità, non linguistico).[10] Che l’arte continui a rimandare a una condizione antropologica arcaica è del resto una considerazione che appartiene anche all’approccio più radicalmente comparatista negli studi letterari, come si poteva già evincere ad esempio nelle pagine conclusive della prima edizione di un manuale che ancora oggi, rinnovato e aggiornato, gode di ampia fortuna.[11]
Il termine medio che consente, nella prospettiva teorica qui delineata, di mettere proficuamente in relazione lo studio della letteratura e i PS è costituito, come anche altri interventi in questo dossier persuasivamente argomentano, da un approccio cognitivista. Il prosieguo del saggio si propone perciò di rendere conto di una prima ricognizione (molto provvisoria e ancor più parziale, per evidenti limiti di spazio) di un certo numero di studi che in diversi ambiti delle recenti correnti degli studi

[9] Gregory Ulmer - Craig Saper - John C. Freeman - Will Garrett-Petts, *The Chora Collaborations*, «Rhizomes» 18, 2008, http://www.rhizomes.net/issue18/ulmer/index.html [ultimo accesso 29 settembre 2021].
[10] Fondamentali in questa direzione gli studi del neuroscienziato canadese Merlin Donald, a partire da *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1991 (trad. it. *L’evoluzione della mente*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996); cfr. anche Id., *Art and Cognitive Evolution*, in Mark Turner (a cura di), *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Oxford, UK, Oxford University Press, 2006, pp. 3-20; Id., *Mimesis Theory Re-Examined, Twenty Years after the Fact*, in Gary Hatfield – Holly Pittman (a cura di), *Evolution of Mind, Brain, and Culture*, Philadephia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2013, pp. 169-192. Riprendo diffusamente le teorie di Donald nel già citato *Abilità e cultura mimetiche* (cfr. nota 8) e in F. Deriu, *The Performing Arts as ‘cognitive hybrids’. The Power of the Performatic* Spiel-Raum, in Ewa Bal – Mateusz Chaberski (a cura di), *Situated Knowing. Epistemic Perspectives on Performance*, London-New York, Routledge, 2021, pp. 44-61.
[11] Cfr. Franco Bioschi - Costanzo Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1994, p. 253 (il capitolo finale è espunto dalla nuova edizione: Franco Bioschi - Costanzo Di Girolamo - Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Roma, Carocci editore, 2013).

letterari, nell'adottare appunto un approccio cognitivista, di fatto si aprono a un intrinseco dialogo con le teorizzazioni proprie dei PS.[12]
Le denominazioni e le etichette proposte, in lingua inglese, sono numerose, da *Darwinian* oppure *Evolutionary Literary Studies* a *Cognitive Poetics*, da *Cognitive Literary Criticism* a *Biopoetics*, per menzionarne alcune accreditate. David Herman preferisce la formula *Cognitive Narratology* nella quale suggerisce di comprendere l'insieme di quegli studi che «condividono un interesse per gli stati mentali, le capacità e le disposizioni che forniscono il terreno per le esperienze narrative – oppure che, inversamente, trovano il loro fondamento nelle esperienze narrative».[13] Tale duplicità e ambivalenza insita nel «nesso narrazione-mente», si potrebbe osservare, è già di per sé indizio della complessità della materia, della quale testimonia il fatto che «la ricerca all'intersezione di teoria della narrativa e scienze della mente costituisce al momento più una collezione di schemi euristici abbastanza vagamente associati che una cornice di riferimento generale e ben strutturata per le indagini».[14] Che il territorio sia in effetti assai frastagliato e composito è facilmente constatabile scorrendo gli ormai numerosissimi titoli della bibliografia di riferimento,[15] dove non mancano peraltro apprezzabili tentativi di ordinamento e mappatura del campo quali, tra altri, quelli di Marie-Laure Ryan e di Harrison e Stockwell.[16] Se si adotta la ripartizione suggerita da Ryan, l'incontro tra studi cognitivi sulla letteratura e PS va tendenzialmente a collocarsi nell'ultima delle tre maggiori aree di ricerca individuate, vale a dire la narrativa come modalità del pensiero (*narrative as a way of thinking*), le prime due essendo la mente dei personaggi e l'attività mentale del lettore (e/o dello spettatore). Ciò del resto converge con l'altrettanto rilevante e condivisibile enfasi che Herman pone sull'*esperienza* narrativa, piuttosto che su altri, più circoscritti o definiti, oggetti e aspetti. Infine trova così una ulteriore conferma l'importanza dello sganciamento delle nozioni di letteratura e narrazione, come anche Ryan ha da tempo sostenuto facendo leva sulla nozione di *story*: «As a mental representation, story is not tied to any particular medium, and it is independent of the distinction between fiction and nonfiction. A definition of narrative should therefore work for different media

[12] Per ragioni di spazio ci si limiterà a pochi ed esemplari autori e titoli, per giunta tralasciando del tutto il pur interessantissimo panorama italiano, al quale si spera di avere in futuro occasione di dedicare attenzione; per una ricognizione fino al 2014 cfr. Simone Rebora, *Teoria letteraria e scienze cognitive: un quadro italiano*, in «Mise an Abyme», 1, 2, July-December 2014, pp. 8-21.
[13] David Herman, *Cognitive Narratology*, «The Living Handbook of Narratology», http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/cognitivenarratology-revised-version-uploaded-22-september-2013 [ultimo accesso 29 settembre 2021] – traduzione mia.
[14] *Ibidem*.
[15] Utile e costantemente aggiornata quella curata da Lisa Zunshine, disponibile online: https://www.academia.edu/17855983/Bibliography_for_Cognitive_Literary_and_Cultural_Studies_in_progress_updated_regularly [ultimo accesso 31 ottobre 2021].
[16] Marie-Laure Ryan, *Narratology and Cognitive Science: a Problematic Relation*, in «Style», vol. 44, n. 4, Winter 2010, pp. 469-495; Chloe Harrison – Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*, in Jeannette Littlemore – John R. Taylor (a cura di), *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics*, London, Blomsbury, 2014, pp. 218-233.

(though admittedly media do widely differ in their storytelling abilities), and it should not privilege literary forms».[17]
Rispetto al tema di questo nostro saggio, come primo e generale criterio di discernimento nella vasta e variegata collezione di studi può essere assunto proprio il discrimine proposto da Schechner, sopra citato: detto in modo schematico – eccessivamente schematico, se si vuole – la priorità data al testo (al linguaggio verbale, alla nozione a volte vaga o irriflessa di *letterario*) oppure al comportamento, all'azione, all'esperienza. Nonostante le differenze e le sfumature nelle molteplici posizioni individuali, un consistente gruppo di studiosi infatti sembra restare saldamente ancorato alla prima posizione (alcuni tra i nomi che includerei sono Tsur, Stockwell, Richardson, Fludernik, Ryan); mentre un altro appare disposto a una esplorazione che fa a meno, o che va oltre oggetti e vocabolario più convenzionali negli studi letterari. Tutt'altro che trascurabile sembra poi il numero di coloro i quali, pur senza rinunciare alle nozioni di "letteratura" e/o di "letterario", ne percepiscono tuttavia chiaramente i limiti.
Capostipite di quest'ultimo profilo è probabilmente il seminale lavoro di Mark Turner, iniziato con *The Literary Mind* del 1996 e proseguito anche attraverso la collaborazione con lo scienziato cognitivo Gilles Fauconnier.[18] Similmente Paul Hernadi non utilizza la nozione di performance come leva intellettuale della sua «prospettiva co-evolutiva sulla creazione immaginativa di mondi» («coevolutionary perspective on imaginative worldmaking»), ma la convergenza con la tesi qui esposta è piuttosto evidente, nonostante egli continui a utilizzare il termine "letteratura". Come prima mossa, Hernadi premette che il suo obiettivo è quello di «esplorare il ruolo *della* letteratura *nell'*evoluzione» e non quello di «trovare un ruolo *per* l'evoluzione *nella* letteratura». Quindi prosegue assumendo che non ci sono ragioni per vincolare l'idea della «creazione di mondi letterari» («literary worldmaking») alla dimensione espressa dalla parola latina *littera*: non solo «la letteratura è stata eseguita [*performed*], ascoltata e vista assai da prima che iniziasse ad essere scritta e letta»,[19] ma quel che egli ritiene della più grande importanza per il suo progetto è prestare speciale attenzione ai «processi mentali co-creativi che trasformano esecuzioni dal vivo, pagine scritte o stampate, e riproduzione di registrazioni in celluloide o supporti elettronici in *esperienza letteraria*».[20]
Nonostante l'apertura dimostrata nel considerare la letteratura «dal suo emergere orale alla sua presenza postletteraria», ciò che purtroppo difetta alle argomentazioni di Hernadi sembra precisamente l'intuizione per cui, affinché l'effettiva *esperienza letteraria* sia pienamente colta (concettualmente ed esperienzialmente), il ricorso alle nozioni di performance e performatività può enormemente aiutare. Ciò che Hernadi

[17] M.-L. Ryan, *Toward a Definition of Literature*, in David Herman (a cura di), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge University Press, 2007, p. 26.
[18] Mark Turner, *The Literary Mind*, Oxford University Press, 1996; Gilles Fauconnier – Mark Turner, *Conceptual Blending, Form and Meaning*, in «Recherches en communication», 19, 2003, pp. 57-86.
[19] Paul Hernadi, *Literature and Evolution*, in «SubStance», 30, 1-2, 2001, p. 23 (traduzione mia).
[20] Ivi, pp. 23-24 (corsivo mio).

pare voler porre in primo piano con l'idea di *esperienza letteraria* riguarda un insieme di abilità, disposizioni, opere e pratiche umane molto più stratificate e molteplici di quanto il termine "letteratura" sia in grado di esprimere. Nella ricerca di «quale tipo di ascendenza fa sì che i membri della famiglia letteraria di oggi si assomiglino l'un l'altro e del perché ci si può aspettare che certi gruppi di somiglianze permangano nel futuro»,[21] la nozione di «creazione immaginativa del mondo dell'esperienza letteraria» potrebbe ricevere notevole beneficio dall'integrazione nella sua architettura teorica dell'elemento incarnato, comportamentale, performativo.[22]

On the Origins of Stories di Brian Boyd condivide con la prospettiva di Hernadi la convinzione che una visione del ruolo della letteratura nella coevoluzione della natura umana e delle culture possa aiutare a spiegare la sua presenza globale e forse alcune delle sue caratteristiche condivise attraverso le differenze culturali. In più Boyd compie il gesto significativo di escludere meticolosamente il vocabolo "letteratura" e i termini affini sia dall'indice generale nel suo libro che da quello analitico (con alcune eccezioni degne di nota quali "critica e teoria letteraria" e "darwinismo letterario"). Sostituendo "letteratura" con ciò che è ormai invalso chiamare *storytelling*,[23] Boyd sostiene che l'arte in generale è «un adattamento specificamente umano» che offre «vantaggi tangibili per la sopravvivenza e la riproduzione umana, e deriva dal gioco, esso stesso un adattamento diffuso tra gli animali con comportamenti flessibili».[24] Come ogni studente che al livello universitario inizi a confrontarsi con gli studi sul teatro e la performance sa bene, il gioco animale e umano è uno dei fondamentali pilastri su cui si basa la teoria della performance. Una delle varie «definizioni provvisorie» fornite da Schechner nei suoi scritti afferma chiaramente, ad esempio, che la performance è un comportamento ritualizzato condizionato/permeato dal gioco.[25]

Un approccio bioculturale alla letteratura come quello perseguito da Boyd, quindi, risulta perfettamente in sintonia con i principi dei Performance Studies nella misura in cui guarda appunto ai comportamenti, prima e forse più che ai testi. Anche quando gli argomenti in questione si restringono dalla narrazione in generale alla *fiction* (il racconto di storie non vere, come precisa Boyd), egli ritiene che la finzione non possa

[21] Ivi, p. 22.
[22] Basti pensare alle considerazioni di Victor Turner sul ruolo delle performance culturali e delle narrazioni alla luce di quella che egli propone di definire "antropologia dell'esperienza".
[23] Sulla contestuale apparizione e diffusione della nozione di *storytelling* cfr., tra i numerosi titoli, M.-L. Ryan (a cura di), *Narrative across Media: the Languages of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004; nonché i saggi di Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater l'esprit*, Paris, La Découverte, 2007 (trad. it. *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi Editore, 2008) e *La cérémonie cannibale: de la performance politique*, Paris, Fayard, 2013 (trad. it. *La politica nell'era dello storytelling*, Roma, Fazi Editore, 2014).
[24] Brian Boyd, *On the Origin of Stories*, Cambridge, MA, The Belknapp Press, 2009, p. 1 (traduzione mia).
[25] Cfr. R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., p, 169. Oltre agli studiosi antologizzati da Schechner nel volume *Ritual, Play, and Performance* da lui curato nel 1977 (New York, Seabury Press) – Konrad Lorenz, Jane Goodall, John Huizinga, Gregory Bateson, Claude Lévi-Strauss, Victor Turner – sul rapporto stretto tra gioco e performance occore menzionare almeno Roger Caillois, Brian Sutton-Smith, Mihali Csikszentimihaly e la sua teoria del "flusso", Donald Winnicott e la sua teoria degli oggetti e fenomeni "transizionali" nello sviluppo del bambino.

essere discussa «solo in termini di racconto, senza considerare l'arte come un comportamento generale».[26] Dal momento che ha in mente il gioco nelle sue molteplici forme, le specie di comportamenti che Boyd prende in considerazione risultano essere propriamente sussumibili sotto la voce performance.
Il gioco, sostiene Boyd, si è evoluto grazie ai vantaggi della flessibilità dell'azione, è altamente auto-telico e alimenta «l'appetito umano per i modelli, l'informazione che rientra in matrici significative dalle quali possiamo trarre ricche inferenze».[27] Pertanto l'arte può essere definita come «un tipo di gioco cognitivo, l'insieme delle attività progettate per impegnare l'attenzione umana attraverso il loro appello alla nostra preferenza per informazioni inferenzialmente ricche e *strutturate* (*patterned*)»,[28] la cui funzione adattiva è duplice: servire come stimolo e allenamento per una mente, un corpo e un comportamento flessibili; generare creatività, cioè la produzione di opzioni «non confinate dal qui e ora o dall'immediato e dato».[29] Nei PS, come già accennato, concetto cardine è il «comportamento recuperato» (*restored behaviour*), la cui caratteristica è appunto quella di presentare una strutturazione interna che gli studiosi anglofoni qualificano senza incertezza col termine *pattern* e suoi derivati.[30]
Perché le storie ci aiutano a vivere di Michele Cometa condivide con Boyd una grande quantità di fonti e di riferimenti. Di fatto, entrambi effettuano uno spostamento critico dai testi al «comportamento narrativo» degli esseri umani, e assumono che un approccio bio-culturale alla letteratura e alla narrazione abbia bisogno di prendere in considerazione una vasta gamma di fenomeni, tutti in qualche modo connessi al «comportamento narrativo» – in primo luogo il gioco, la finzione, l'intreccio di illusione e inganno: in altre parole, spiega Cometa, ogni tipo di «routine cognitiva» che sospende «l'assolutezza del reale», cioè quello che è stato chiamato *decoupling*, lo sganciamento dell'azione mentale da quella fisica.[31] Vale qui la pena notare, per inciso, che il *decoupling* è probabilmente uno schema cognitivo (o parte di uno schema cognitivo) della stessa specie di quello plausibilmente all'opera nel processo di «recupero del comportamento», nonché in ciò che Merlin Donald chiama *action-metaphor* e che ritiene alla base del «salto cognitivo» dalla mente dei primati a quella delle prime specie umane.[32] Del resto Cometa ha chiaramente sottolineato in premessa che «[s]e lo studio delle origini della narrazione non si vuole perdere in una metafisica delle origini deve cercare un *ubi consistam* con gli strumenti

[26] B. Boyd, *On the Origin of Stories*, cit., p. 69.
[27] Ivi, p. 14.
[28] Ivi, p. 85 – corsivo nel testo.
[29] Ivi, p. 87.
[30] Per un brillante e puntuale resoconto cfr. Carlson, *Performance*, cit., pp. 3-4 ma soprattutto il saggio *Restoration of Behavior* in Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985, pp. 35-116 (una trad. it. di una versione precedente del saggio è in Id., *La teoria della performance 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 213-301).
[31] Cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, p. 90.
[32] Cfr. la nota 10.

dell'archeologia cognitiva e della teoria evoluzionista, per quanto difficile e frastagliato il percorso possa essere».[33]
Al termine di una doviziosa serie di analisi volte a dimostrare che sia i processi che i prodotti della narrativa implicano sempre una dimensione "incorporata" nelle sue molteplici configurazioni, Cometa conclude con un argomento che chiaramente illustra la convergenza e l'intreccio epistemologico che può stringersi tra PS e «narratologia cognitiva» là dove mette a fuoco i tre principali fattori o meccanismi attraverso cui opera la letteratura:

> […] il *re-enactement* che difficilmente potremmo tradurre in italiano, e che attiene a tutte le forme di messa in scena e ri-attivazione a cui la ricezione delle opere letterarie ci espone, la *ripetizione* che sta alla base dei rituali e dunque in fin dei conti di gran parte delle costruzioni culturali, e la *ri-scrittura* che è una forma di ripetizione e di *re-enactement* che prevede una variazione e una re-interpretazione dei significati […].[34]

Non è difficile percepire che, prima di essere nozioni (metaforicamente) riferibili alle prassi della letteratura, della scrittura e della lettura, questi "meccanismi" sono le prassi proprie – leggi: non metaforiche – delle arti performatiche. E neppure sfugge all'autore la circostanza, della quale si è detto, della loro precedenza storica e cognitiva: si tratta infatti, chiosa Cometa, «di tre forme dell'esperienza cui la narrazione costantemente ci espone (come produttori e come fruitori) sin dall'alba dei tempi e certamente già prima dell'invenzione della scrittura e della letteratura propriamente detta».[35]
In direzione analoga sembrano andare, infine, i recenti contributi di due tra le più accreditate studiose del campo, Ellen Spolsky e Lisa Zunshine. Nell'articolo *Cognitive Poetics* pubblicato online nel 2020 per la *Oxford Research Encyclopedia* Spolsky imposta la questione del potenziale contributo delle scienze del cervello agli studi umanistici e letterari sui medesimi forti argomenti di Boyd e Cometa – in primo luogo il ruolo generativo del gioco e il crescente riconoscimento della *embodied cognition*, ovvero la dimensione incorporata, cioè *performativa*/*performatica*, della cognizione (almeno a partire dal volume collettano *Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies* del 2015, curato proprio da Lisa Zunshine):

> Cognitive literary scholars, from evolutionary and biological perspectives, have been asking what it is about the many forms of creative acts that would have made them worth the expenditure of energy and attention of artists audiences in early human history. Wouldn't it have been better to study which mushrooms are poisonous than to chant and dance, relate the adventures of impossible monsters, contrive rhymes, or paint faces? There must have been a trade-off between calories spent for survival, such as in hunting, and those invested in playing around. How is playing expedient action? Where is its value?[36]

[33] M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., p. 71.
[34] Ivi, p. 345.
[35] *Ibidem*.
[36] Ellen Spolsky, *Cognitive Poetics*, «Oxford Research Encyclopedia of Literature», oxfordre.com/literature [ultimo accesso 6 luglio 2020; la risorsa è resa disponibile dall'autrice nelle sue pagine dei siti academia.edu e researchgate.net].

La nozione di *embodied social cognition* è al centro anche del fascicolo di *Poetics Today* del giugno 2020 curato da Liza Zunshine e dedicato a documentare alcuni diversi "punti di allineamento" tra gli studi letterari cognitivisti e un altro campo "paradigmaticamente interdisciplinare", vale a dire la letteratura comparata. Secondo la studiosa i fattori principali di tale convergenza sono tre: l'allontanamento dalla letteratura anglofona e la conseguente esigenza, là dove si attivano prospettive multi-culturali, di porre a tema la questione degli «universali narrativi»;[37] il problema correlato della traducibilità linguistica; e in terzo luogo (quello più direttamente pertinente al nostro argomento) il continuo riposizionamento delle teorie e delle metodologie a causa della necessità di pensare e studiare la narrazione attraverso i confini di ciò che Zunshine oscilla nel chiamare ora *media* ora (con appellativo in verità assai desueto) «arti sorelle»: cinema, teatro, danza, musica, arti visive, fumetto, e via discorrendo: «[…] what cognitive literary/cultural theorists bring to the table – especially when it comes to a critical engagement with the sister arts – is the sustained focus on the embodied social mind, which is multimodal and multisensory».[38]
Con ciò evidentemente si torna al capo della presente riflessione, come la stessa Zunshine del resto non manca di suggerire osservando che l'indagine critica che programmaticamente supera i «muri e i confini» delle diverse arti non è una moda passeggera: «Instead, it reflects a fundamental feature of human cognition, which is not carved along the modalities corresponding, roughly, to some of our disciplinary divisions».[39] È allora sicuramente tempo di impiantare seri e paritari tavoli di confronto tra le diverse branche degli studi umanistici per sviluppare ricchi e articolati studi *multi*-(ovvero: *post*-)disciplinari sui fondamenti dell'istanza narrativa che caratterizza la vita sociale e culturale della specie umana.

[37] Nell'ambito dei PS è di nuovo a Turner che si deve una articolata riflessione sugli "universali" della performance che inevitabilmente incrocia le questioni evocate da Zunshine; cfr. Victor Turner, *Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?*, in Id., *On the Edge of the Bush*, a cura di Edith Turner, Tucson, The Arizona University Press, 1985, pp. 291-301.
[38] Lisa Zunshine, *Embodied Social Cognition and Comparative Literature: An Introduction*, in «Poetics Today», 41, 2, June 2020, pp. 181-182.
[39] Ivi, p. 182.

XI (2021) ISSN 2039-7917

Emanuele Broccio

La Poetica cognitiva tra metafora e blending
Per un'analisi della poesia di Jolanda Insana

L'obiettivo del presente studio è l'esplorazione dell'interazione costruttiva fra la critica letteraria e le Scienze Cognitive che ha condotto alla nascita della Poetica cognitiva, una nuova prospettiva metodologica volta a illuminare e precisare le dinamiche dei due momenti fondamentali della vita di un testo: la *inventio* e la lettura. In un primo momento, verranno rivisitati alcuni concetti alla base del nuovo pensiero critico, quali l'impossibilità di contrapporre il mondo naturale quotidiano e quello letterario, insieme alla consapevolezza che la storica dicotomia mente-corpo si è rivelata imprecisa e fuorviante. In un secondo momento, il discorso teorico sarà applicato all'indagine del corpus poetico di Jolanda Insana per dimostrare il reale contributo che la Poetica cognitiva può oggi apportare alla fase analitica di uno studio, arricchendone l'indagine di prospettive scientifiche plurime.

The aim of this study is to explore the constructive interaction between literary criticism and Cognitive Sciences that led to the birth of Cognitive Poetics, a new methodological perspective aimed at illuminating and clarifying the dynamics of the two fundamental moments in the life of a text: the inventio and reading. The following essay first revisits some concepts underlying the new critical thinking, such as the impossibility of contrasting the everyday natural world with the literary one, together with the awareness that the historical mind-body dichotomy has proved to be inaccurate and misleading. Secondly, it turns to the application of the theoretical discourse to the investigation of the poetic corpus of Jolanda Insana to demonstrate the real contribution that cognitive poetics can now make to the analytical phase of a study, enriching the investigation with multiple scientific perspectives.

Intorno agli anni Ottanta dello scorso secolo gli studiosi di Scienze Cognitive iniziano a manifestare un interesse vivo nei confronti della letteratura, auspicando dapprima una interazione costruttiva fra la critica letteraria e le scienze cognitive, e di fatto includendo poi il testo letterario nel loro "ufficiale" campo di indagine.[1] Le motivazioni che stanno alla base di questo movimento verso la letteratura sono, grosso modo, di tre ordini di considerazioni: il mondo quotidiano "naturale" e il mondo letterario non sono due polarità contrapposte o contrapponibili, anzi, per dirla con Turner, in realtà «siamo tutti letterati».[2] Allo stesso tempo, i progressi compiuti

[1] Questo tipo di interazione può essere descritta attraverso l'attività del linguista George Lakoff che ha avuto come primo esito, in collaborazione col filoso della mente Mark Johnson, la stesura del volume *Metaphors we live by*, studio rivoluzionario del sistema metafora, ed ha portato in seguito alla redazione di *More than a cool reason*, frutto invece della collaborazione con Mark Turner e prima verifica sistematica delle idee precedentemente annunciate in fase teorica. Questo ultimo studio, infatti, intende offrire una guida pratica all'analisi cognitiva del testo poetico. George Lakoff, Mark Johnson, *Metafora e vita quotidiana*, Milano, Bompiani, 1998 (prima edizione 1979). George Lakoff, Mark Turner, *More than a Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, Chicago University Press, 1989.

[2] Ci riferiamo al noto studio di Mark Turner *The Literary Mind*, nel quale lo studioso focalizza la propria attenzione sull'utilizzo ricorrente di micro-storie all'interno del linguaggio letterario e di quello ordinario, auspicando – data la prossimità dei due codici – la natura letteraria del pensiero umano. La fruttuosa e pioneristica attività dello studioso ha

dagli studi cognitivisti inducono a divulgare e sottolineare come la storica dicotomia ragione-sentimento, o, secondo una nuova e più precisa terminologia, mente-corpo, si sia rivelata imprecisa e fuorviante.[3] Il testo letterario, in fase ermeneutica, è stato penalizzato nella sua storia millenaria da tutte le metodologie critiche, e, da ultimo, dal metodo strutturalista che ne avrebbe appiattito la pluridimensionalità, sottoponendolo alla lente unidimensionale della interpretazione linguistica applicata, seguendo schemi fissi quasi immutabili.[4]
Così, se da un lato le Scienze Cognitive sentono ampliato il respiro del loro campo di indagine,[5] dall'altro molti studiosi del testo letterario avvertono come ineludibile il contributo delle neuroscienze, in particolare, per il chiarimento delle dinamiche dei due momenti fondamentali della vita di un testo: la *inventio*[6] e la lettura.[7]
Non si tratta di un fenomeno isolato, ma va considerato all'interno di una tendenza più vasta e generale – che ha investito lo stesso studio della letteratura negli ultimi trent'anni, rendendolo una pratica meno elitaria – di cui la manifestazione più evidente è stata di certo la nascita degli Studi Culturali, disciplina che indaga la letteratura come uno dei tanti elementi che costituiscono la cultura tutta, dalla musica al cinema alla televisione, senza rilevanti differenze di *status*, care invece al mondo umanistico e legittimate dal presunto prestigio della letteratura tra tutte le altre forme artistiche. Anche la Poetica cognitiva è fondata sul presupposto che la letteratura prima di mutarsi in oggetto di studio privilegiato di una nicchia di critici competenti sia innanzitutto una forma di espressione riconducibile all'esperienza ordinaria umana, e, come tale, comprensibile allo stesso modo di qualsiasi altro processo cognitivo.[8]

---

offerto un contributo decisivo alla elaborazione della Poetica cognitiva, impianto metodologico di cui è considerato uno dei padri fondatori: Mark Turner, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996.

[3] Sulla indissolubilità di mente-corpo è stato di fondamentale importanza il rivoluzionario studio di Antonio Damasio, *L'errore di Cartesio: Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1994. La teoria enunciata sulla coincidenza della *rex cogitans* e della *rex extensa*, di cui lo studio di Damasio è punto di riferimento imprescindibile, sembra anche la maggiormente condivisa all'interno del dibattito filosofico. Tuttavia, per una sintetica panoramica sulle altre posizioni si rimanda alle pagine dedicatevi da Sara Boezio, *La poetica cognitiva tra scienze cognitive e critica letteraria: presupposti e convergenze*, in «Italianistica», settembre-dicembre, 3, 2011, pp. 22-24.

[4] Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, London-New York, Routledge, 2002, pp. 1-11.

[5] Un tentativo esemplare in tal senso è rappresentato dai meritevoli studi di Catherine Emmott che, dopo aver ulteriormente elaborato la minuziosa teoria della *Frame semantics*, ne ha offerto una convincente panoramica applicativa in Id, *Narrative comprehension: a discourse perspective*, New York, Oxford University Press, 1997.

[6] Mettendo a frutto l'esperienza pluridecennale degli studi anglofoni, Alberto Casadei ha offerto due contributi nei quali in modo innovativo cerca di fare luce sui meccanismi di funzionamento dell'inconscio cognitivo attraverso l'analisi della poesia italiana novecentesca. Cfr. Alberto Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Luca Sossella Editore, 2009; Id., *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011.

[7] A investigare il processo di lettura in quanto attività cognitiva in Italia è stato soprattutto Paolo Giovannetti. Cfr. Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci editore, 2012, pp. 241-274;

[8] *Introduzione* a *Cognitive Poetics in Practice*, a cura di Joanna Gavins e Gerard Steen, London, Routledge, 2003, p. I.

Felicemente definita anche come «Newstilystics»,[9] la Poetica cognitiva non presenta ancora i caratteri di una disciplina coesa e sistematica,[10] dato deducibile anche da una certa tassonomia che ne ha interessato la giovane ed eclettica storia. Al suo interno, infatti, è possibile rintracciare più orientamenti analitici del testo letterario, di cui il più accreditato – data anche la storica prossimità disciplinare tra linguistica e critica – sembra essere quello dell'utilizzo di alcuni concetti tipici della Linguistica cognitiva come compendio importantissimo di cui il critico può usufruire in fase ermeneutica. Uno dei principi fondamentali della Linguistica cognitiva[11] è la convinzione che significato e sapere (inteso come conoscenza) siano due processi intimamente legati, come dimostra il fatto che la comprensione di un'espressione linguistica avverrebbe sulla base di una *interazione incarnata*. Alla base della Linguistica cognitiva risiede la continua osmosi tra diversi ambiti del sapere, da quello neuroscientifico a quello filosofico, nella certezza che il linguaggio non vada inteso come una facoltà mentale autonoma in quanto innata, e che la sua acquisizione, al contrario, derivi dallo stesso uso che se ne fa, all'interno di un intimo processo di interazione tra l'esperienza, la cognizione e lo stesso linguaggio. Sottratte all'arbitrarietà, le espressioni linguistiche sono dunque ritenute come direttamente scaturite dalla interazione tra cognizione e realtà. Una prospettiva di studio da cui ha avuto origine una grammatica cognitiva[12] ricca di strumenti interpretativi del linguaggio, felicemente mutuati dalla Poetica cognitiva per la comprensione del testo letterario,[13] come gli schemi-immagine, il concetto di prototipicità, le opposizioni sfondo-primo piano, l'individuazione dello slittamento da un dominio di partenza ad uno di arrivo su cui si costruisce il processo metaforico – oggetto di studio privilegiato della Poetica cognitiva –, e quello del *blending*.

Tale apparato va inteso, innanzitutto, come sotteso anche al funzionamento generale della mente umana, nella convinzione che il linguaggio – tanto letterario quanto ordinario – è fondato sullo stesso apparato concettuale di cui l'uomo si serve per pensare ed agire. Un'osmosi tra scienze linguistiche e scienze della mente

[9] Alberto Casadei, *Introduzione* al volume di «Italianistica», settembre-dicembre, 3, 2011, p. 1.

[10] Cfr. Peter Stockwell, *Cognitive Poetics*, cit., p. 8; Serena Costa, *Introduzione alla Poetica cognitiva. Per un'analisi linguistica di testi letterari tedeschi*, Roma, Aracne Editrice, 2014, p. 110.

[11] Per la linguistica cognitiva cfr. William Roft, D. Alan Cruse, *Linguistica cognitiva*, Roma, Carocci editore, 2010. Una ricognizione molto più agevole e pratica è inoltre fornita da Stefano Arduini, Roberta Fabbri, *Che cos'è la linguistica cognitiva*, Roma, Carocci editore, 2008.

[12] A proposito della Grammatica cognitiva si è distinta l'attività di Langacker, considerato massimo teorizzatore della disciplina, del quale si vedano almeno i seguenti contributi: Ronald W. Langacker, *Foundations of cognitive grammar*, Stanford, Stanford University Press, 1987; *Concept, image, and symbol: the cognitive basis of grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1990; *Grammar and conceptualization*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1999; *Cognitive Grammar: a basic introduction*, Oxfrod, Oxford University Press, 2008; *Investigations in cognitive grammar*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2009.

[13] Ecco come Mark Turner sintetizza gli obiettivi della nuova scienza: «It is possible to have a technical concept of language and a technical approach to the study of language that share with the humanities a concern for the humanness of language […] Much of the empirical research in cognitive linguistics has led to a rejection of those dichotomies that have in practice separated the study of language from the study of literature, namely, the putative autonomy of syntax from meaning, the putative autonomy of the language system from other cognitive systems», Mark Turner, *Reading Minds*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1991, pp. 20-21.

felicemente approdata, attraverso la collaborazione di Mark Johnsons e George Lakoff, alla sistematizzazione della teoria della *mente incarnata*, enunciata come premessa e punto di snodo del loro importante studio *Philosophy in the flesh*:

> Reason is not disembodied, as the tradition has largely held, but arises from the nature of our brains, bodies and bodily experience […] the very structure of reason itself comes from the details of our embodiment. The same neural and cognitive mechanism that allow us to perceive and move around also create our conceptual systems and modes of reason.[14]

Una concezione della ragione decisamente eversiva rispetto alla plurisecolare tradizione filosofica occidentale che denunciava l'urgenza di uno studio empirico e che sarebbe stata accreditata come valida dalla scoperta italiana dei neuroni specchio.[15]
Sempre in àmbito anglofono, la Poetica cognitiva è stata all'inizio del nuovo millennio oggetto di un tentativo di sistematizzazione da parte di alcuni studiosi, tra i quali Stockwell si è distinto per aver offerto una profonda ed articolata discussione su ognuno dei concetti sopra citati, verificandone l'effettiva validità su una eterogenea campionatura di testi.[16] Anche la ricerca italiana ha mostrato un certo interesse verso i risultati raggiunti dalle Scienze Cognitive, ed alcuni centri di studio hanno offerto importanti contributi agli sviluppi della nuova disciplina. Il caso degli italiani, in questo senso, è peculiare e degno di nota.[17]
La funzionalità del paradigma metodologico proposto[18] può essere messa al vaglio come strumento di indagine di alcuni testi poetici di Jolanda Insana che rivelano uno spregiudicato e seducente impiego metaforico.

---

[14] Mark Johnson, George Lakoff, *Philosophy in the flesh*: *the embodied mind and its challenge to western thought*, New York, Basic Books, 1999, p. 3.
[15] Giuseppe Di Pellegrino, Luciano Fadiga, Leonardo Fogassi, Vittorio Gallese, Giacomo Rizzolatti, *Understanding motor events: a neurophysiological study*, cit.; G. Rizzolatti, C. Sinigaglia, *So quel che fai, Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2006.
[16] Peter Stockwell, *Cognitive Poetics. An Introduction*, cit., pp. 13-164. Le analisi dello studioso spaziano da testi della tradizione letteraria medievale, come la straordinaria esplorazione di *The dream of the Rood*, a opere invece del Novecento, tra cui va di certo segnalato l'ottavo capitolo dedicato al Surrealismo.
[17] Tra gli studi italiani che si sono distinti, in tal senso, per la luminosità della esposizione teorica, e la pertinenza delle analisi testuali si raccomanda di consultare, oltre ai testi già citati, Stefano Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009; Id, *Retorica e neuroscienze*, Roma, Carocci editore, 2013. Notevoli anche i due numeri in rivista dedicati all'argomento: *Poetica Cognitiva*, a cura di Alberto Casadei, in «Italianistica», 3, settembre-dicembre, 2011; *Cognitive Poetics*, a cura di Stefano Calabrese e Stefano Ballerio, in «Enthymema», n. 8, 2013, https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/issue/view/425. Per uno studio che colloca la Poetica Cognitiva all'interno della più ampia area dei *Cognitivismi letterari* si rimanda alle pagine di Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 187- 201. Di recente uscita è il bel volume di Dario Tomasello che tra i tanti meriti del suo studio ha quello di inquadrare in modo organico e innovativo la tipologia della *Cognitive Poetics* all'interno della teoria della Performance di matrice schechneriana, illuminando attraverso il playtelling il nesso narrazione-azione. Cfr. Dario Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2021.
[18] Va sottolineato che questo tipo di orientamento – seppur apparentemente il più noto, e maggiormente utilizzato – è solo una delle voci del giovane impianto metodologico, tanto che si è opportunamente parlato di poetiche cognitive, al plurale. *Introduzione* a *Cognitive Poetics in Practice*, cit., p. 2.

Prendiamo più specificamente in considerazione quelli che sono, forse, i suoi versi più noti, nonché nucleo generativo intorno a cui si organizza *Sciarra amara*, prima fatica poetica di Insana:

> 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 piacere.[19]

L'enunciato consente di constatare come nel contrasto emerga nitidamente, fin dall'*incipit*, la partecipazione di battute pronunciate direttamente per bocca dell'io lirico che, come una sorta direttore di scena, interagisce sul palcoscenico poetico (e della vita inscenata), al pari dei personaggi da lui manovrati dinanzi al pubblico-lettore.[20] Poi, addentrandoci nel merito del tipo di metafora utilizzata, i versi permettono di fare luce sulle sfere concettuali cui ricorre la creatività insaniana per plasmare le immagini poetiche, attingendo alle teorizzazioni maturate nell'ambito della Poetica cognitiva.
Stabilita la natura originariamente concettuale della metafora, in quanto fenomeno afferente alla sfera del pensiero, all'interno della classificazione suggerita dagli studi di Lakoff e Johnson, «pupara sono» è riconducibile alla categoria di *metafora strutturale*, in cui un concetto è definito per mezzo di un altro.
Esprimere l'idea di poesia attraverso quella del teatro equivale a ricondurre la sfera poetica ad un'attività pratica, ma ancor di più mette a nudo, nell'esempio del teatro dei pupi, l'essenza tutta siciliana della creatività insaniana, già suggerita dalla presenza del dialetto cui ricorre il titolo della raccolta («sciarra»). Se la scaturigine dell'orientamento metaforico di un concetto, e della forma linguistica che lo esprime, è da individuare nell'esperienza fisica e culturale – fondata quindi sulla relazione con gli altri individui e l'ambiente circostante –[21] non vi è dubbio che il periodo di vita esperito dalla poetessa nella sua terra d'origine rappresenti la matrice più significativa di molto del suo poetare. L'importanza del dato culturale negli studi di tipo cognitivo, secondo cui nessuna metafora può essere intesa fino in fondo se si prescinde dalle sue connessioni più remote con l'esperienza, emerge qui in tutta la sua forza.
Vita e morte che – seguendo le tracce di una gloriosa tradizione poetica – vengono annunciate subito dopo come protagoniste indiscusse della sua poesia («lei e lei /lei si

[19] Jolanda Insana, *Sciarra amara*, in *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007, p. 17.
[20] Sulla presenza del teatro nella poesia di Insana e sulle sue parentele all'interno della tradizione letteraria Cfr. Maria Antonietta Grignani, *Il martòrio e altro*, in *Nessuno torna alla sua dimora*, Messina, Sicania, 2009, p. 39.
[21] Stefano Calabrese, *Retorica e Neuroscienze*, cit., p. 63.

chiama vita /e lei si chiama morte») sono evocate nei termini di due pupi nelle mani della pupara. Questa immagine rimanda suggestivamente a un'altra categoria metaforica rintracciata dagli studi di tipo cognitivo attraverso cui avviene la comprensione dei concetti e che muove, invece, dall'esigenza inconscia di rappresentare l'astratto riconducendolo dentro l'esperienza che si fa di sostanze ed oggetti fisici, avvalendosi di espressioni metaforiche definite pertanto "ontologiche" le quali «più che concettualizzare il non-fisico in termini fisici […] ci aiutano a pensare l'*amorfo* nei termini di ciò che è *formato*».[22] E da questo importante meccanismo neurocognitivo non è stato escluso il processo che coinvolge il bagaglio emotivo.[23]

La definizione di vita e morte come pupi, infatti, consente di riorganizzare i due concetti, di per sé astratti, nei termini di entità di tipo tangibile ed uniforme, selezionando dal mondo concretamente esperibile ciò che si presenta in forma indefinita. La natura e l'origine della poesia di Insana – che affondano il loro essere nella realtà di tipo prettamente fisico – si chiariscono attraverso una sfera, quella teatrale, di cui l'io lirico ha sperimentato bene l'essenza e che è mappato sullo spazio concettuale della Sicilia.

Una procedura di questo tipo, nel testo insaniano, affranca la funzione metaforica da quella esclusivamente estetica, o addirittura ornata, e le dà la funzione ben più sostanziale di una capacità mentale per mezzo della quale il soggetto poetante comprende sé stesso e il mondo, elaborando uno schema concettuale di conoscenza.[24] La lunga e diversificata mappatura metaforica sottesa al funzionamento del nostro pensiero suggerisce, infatti, che «all of our concepts are understood metaphorically in terms of concepts from different domains».[25] A chiarire, poi, cosa si intenda per *domain*, interviene il documentato saggio di Peter Crisp che lo definisce come «a semi-permanent organisation of long-term semantic memory».[26] Da abbellimento stilistico a strumento cognitivo, la metafora del teatro dei pupi consente di interpretare meglio l'idea insaniana di poesia, categorizzandola dentro uno specifico quadro esperienziale.

In termini cognitivi, il concetto di "pupara" appartiene a un *dominio sorgente*, che sostiene il significato letterale del verso, e viene utilizzato per descrivere il concetto di "poeta" nel dominio bersaglio, che regge il significato traslato del verso. L'idea di poesia è così fondata sulla concettualizzazione del teatro dei pupi. Per quanto ritenuta

[22] Stefano Calabrese, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, cit., p. 65.

[23] George Lakoff, *Women, Fire, and Dangerous Things*, Chicago, University of Chicago Press, 1987; Zoltan Kövecses, *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; George Lakoff, *The Neural Theory of Metaphor*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, a cura di Raymond Gibbs, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

[24] Per un'analisi di una funzione della metafora completamente affrancata da quella estetica si veda lo studio di Raymond W. Gibbs, *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 207.

[25] George Lakoff, Mark Turner, *More than Cool a Reason*, cit., p. 26.

[26] Peter Crisp, *Conceptual metaphor and its expressions*, in *Cognitive Poetics in Practice*, cit., p. 110

in principio oggetto di semplici ipotesi, la teoria neuronale della metafora è oggi invece supportata scientificamente dall'idea che

> The human brain is structured by thousands of embodied metaphor mapping circuits that create an extraordinary richness within the human conceptual system. They largely function unconsciously. These mapping circuits asymmetrically link distinct brain regions, allowing reasoning patterns from one brain region to apply to another brain region.[27]

L'acquisizione della stessa idea di poesia, cioè, è esibita al lettore dall'interno di uno schema mentale convenzionale ed automatico che offre un ausilio importantissimo nella comprensione del testo poetico. In Insana ciò funziona come preciso modello cognitivo di un aspetto del mondo, un archetipo culturale acquisito attraverso la sua esperienza remota della cultura siciliana. Da qui la poesia è investita degli attributi tipici del teatro dei pupi siciliano, denudando proprio la realtà isolana come punto di osservazione e di percezione poetica, da riconoscere, quindi, come la legittima genealogia della poetica autoriale, dato che «non esiste infatti alcuna possibilità di diagnosi stilistica senza una qualche risalita alle condizioni generative e cioè al filone di provenienza dell'oggetto di applicazione».[28]
Nell'ampio ventaglio di modalità di indagine della Poetica cognitiva, possiamo, poi, cogliere nell'*integrazione concettuale*, o *blending*, un indirizzo di lettura che può aiutare a interpretare il meccanismo di funzionamento intorno a cui si struttura *L'occhio dormiente* (Marsilio, 1994), una sezione più recente della poesia di Insana. Si tratta di una raccolta puntellata di raccomandazioni sulla vita di campagna che vengono, però, spesso seguite da immagini macabre. Incombe la minaccia di una vendetta da parte della natura, stremata dagli abusi umani e pronta a dare il peggio se non liberata dagli

> iniqui spurghi[29]

Mentre altre immagini del mondo naturale rimandano ai rischi di una società contaminata da valori dannosi che ne mettono a rischio il giusto funzionamento:

> mondati gli alberi dalle erbe nocive[30]

> la netta dagli erbaggi che tolgono alimento[31]

---

[27] George Lakoff, *Mapping the Brain's Metaphor Circuitry: Metaphorical Thought in Everyday Reason*, in «Frontiers in Human Neuroscience», 8, dicembre 2014, pp. 1-14. L'articolo descrive in modo sintetico i pregressi studi di Lakoff, tra i quali, in questo caso, si raccomanda la lettura del già segnalato *The Neural Theory of Metaphor*, in *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, cit. Si veda pure lo studio di Jerome A. Feldman, *From Molecule to Metaphor. A Neural Theory of Language*, Cambridge, Mit Press, 2006, pp. 118-198.
[28] Maria Antonietta Grignani, *La costanza della ragione, soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento: con autografi inediti*, Novara, Interlinea, 2002, p. 109.
[29] Jolanda Insana, *L'occhio dormiente*, in *Tutte le poesie (1977-2007)*, cit., p. 271.
[30] Ivi, p. 276.
[31] Ivi, p. 277.

Tale procedimento non scompagina l'argomentazione didattica che connota la raccolta, arricchendola al contrario di una densa coloritura poetica che alterna sapientemente al discorso educativo condotto su basi razionali argomenti persuasivi che mirano direttamente alla sfera emotiva del lettore, esortato altrove a considerare la stessa vita come «un campo o un giardino da arare, seminare e proteggere»:[32]

si annaffiano generosamente
perché mettano molte radici[33]

ridona vigore all'albero intristito[34]

volendo dargli maggiore alzata[35]

uguagliare il terreno perché nasca con perfetta eguaglianza[36]

La teoria della integrazione concettuale mutua il concetto di spazio mentale dai pregressi studi di Fauconnier il quale – sottolineata la necessità di costruire significato a partire dal linguaggio che lo esprime – aveva descritto come ogni *input* linguistico ci conduca alla formazione di rappresentazioni mentali temporanee: «construct distinct from linguistic structure but built up in any discourse according to guidelines provided by the linguistic expressions».[37] Il *blending*, di grande forza descrittiva, si inscrive nella cifra della «general mental capacity of blending» e delle potenzialità umane «to invent new concepts and to assemble new and dynamic mental patterns».[38] Il processo di integrazione concettuale avviene attraverso la proiezione di materiale concettuale selezionato da due, o più, spazi mentali, «small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action»,[39] in uno nuovo spazio definito *blended*: una struttura emergente che combina gli spazi d'origine, dei quali conserva determinate caratteristiche, senza tuttavia coincidere con nessuno di essi. L'operazione cognitiva avviene per la necessità di ridurre la complessità concettuale che risiede nei numerosi *input* delle realtà di cui facciamo esperienza, ivi compresa quella letteraria. Essi sono compressi e tramutati in uno spazio integrato, semplificato e, pertanto, più

[32] Monica Venturini, *Dove il tempo è un altro: scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008, p. 168.
[33] Jolanda Insana, *L'occhio dormiente*, in *Tutte le poesie (1977-2007)*, cit., p. 276.
[34] Ivi, p. 279.
[35] Ivi, p. 280.
[36] Ivi, p. 282.
[37] Gilles Fauconnier, *Mental spaces*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.16.
[38] Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think: Conceptual Blending and The Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books, 2002, p. 5. Recentemente il concetto di *blending* è stato al centro dello studio in chiave evoluzionistica di Michele Cometa che, evidenziando i parallelismi tra le indagini di Fauconnier e Turner e quelle dell'archeologia cognitiva più avanzata, ha posto l'attenzione sul fatto che gli utensili «danno già ampie prove delle capacità di *blending* dell'Homo sapiens se si pensa che nei manufatti antichi, come nelle amigdale (o bifacciali a mandorla), emerge con chiarezza la capacità di fondere spazi mentali diversi». Cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere*, cit., pp. 213-214.
[39] Gilles Fauconnier, Mark Turner, *The Way We Think*, cit., p. 40.

accessibile. Proiezione e compressione sono, quindi, due delle caratteristiche fondamentali del fenomeno, insieme alla natura emergente dello spazio integrato,[40] nel quale infatti emergeranno contenuti concettuali nuovi che non appartengono in partenza a nessuno dei due spazi *input*. Essi sono, dunque, ascrivibili allo stesso processo di integrazione creativa.
Anche nella raccolta insaniana *L'occhio dormiente*, affinché il *blending* abbia luogo, è necessario che gli spazi interagenti posseggano degli elementi in assonanza analogica. Da questo punto di vista, sia il sistema di funzionamento delle piante evocate sia quello della vita umana, in quanto esseri viventi, sono soggetti allo stesso ciclo evolutivo: nascere, crescere, e morire. Il ruolo del lettore, a cui tanta importanza è stata attribuita nelle dinamiche della vita di un testo descritte dalla Poetica cognitiva, emerge qui in tutta la sua evidenza, grazie al processo di esegesi il cui sviluppo si lega intimamente alla partecipazione attiva di chi fruisce di un'opera.
A partire dalle riflessioni di Turner sulla natura letteraria della mente, possiamo cogliere, quindi, nel *blending* il nucleo compositivo di questa parte della poesia insaniana, fondata su un articolato sistema di integrazioni, realizzate dal travasamento continuo di elementi dei due spazi interagenti – la vita delle piante e quella umana – nella progressiva costruzione di un nuovo mondo possibile.
L'applicazione di questi strumenti al testo letterario permette di supporre nel linguaggio letterario i processi mentali di tipo analogico-formale attraverso i quali ipotizzare, durante la lettura, la dimensione emotivo-prerazionale responsabile della cosiddetta *inventio*, cui va ricondotta la scaturigine di ogni attività creativa.
L'obiettivo non è di azzerare le categorie ermeneutiche novecentesche, ma di rinnovarle, arricchendole, dove auspicabile.[41]
Considerando i «pro e contro»[42] della Poetica cognitiva, emergono certo delle problematicità legate ad alcune delle sue teorizzazioni più intransigenti. Le estremizzazioni rischiano di ridurre troppo drasticamente la distanza tra linguaggio letterario e linguaggio quotidiano, giustificando il timore che su un procedimento del genere incomba la prossima rinuncia alla specificità della letteratura, appiattita così su un livello di ordinaria comunicazione, con il probabile asservimento delle scienze umanistiche a quelle scientifiche.
Ad alcune di queste osservazioni, già avanzate da certa critica all'interno di un vivace e singolare dibattito, sono state date risposte altrettanto singolari.

[40] Ivi, pp. 42-46.
[41] Seguiamo la linea indicata da Alberto Casadei, *Introduzione* a «Italianistica», cit., p. 11.
[42] È proprio questa parte del titolo di un saggio di Federico Rossi che cerca di fare il punto della situazione su quali siano i vantaggi ma anche i limiti della nuova metodologia. Federico Rossi, *La poetica cognitiva: pro e contro*, in *Poetica cognitiva*, cit., pp. 47-59.

A chi aveva obiettato, ad esempio, che dietro l'esibizione di una terminologia nuova e seducente si celasse in realtà la ridistribuzione dello stesso vino in botti diverse,[43] è stato risposto che cambiando le botti cambia anche il sapore.[44]
In tal senso, sembra opportuno sottolineare che la modalità qui proposta, e in parte esperita attraverso l'analisi del dettato poetico di Insana, è di assumere il dato cognitivo – desumibile, per esempio, da uno specifico segmento testuale – come nucleo generativo per un'analisi di ben più ampio respiro.

[43] Hans Adler, Sabine Gross, *Adjusting the frame, comments on cognitivism and literature*, in «Poetics today», XXIII, 2, 2002, p .5.
[44] Tony Jackson, *Literary interpretation and cognitive literary studies*, «Poetics today», XXIV, 2, 2003, p. 197.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Laura Pernice

Performing Cenerentola

Dall'opera di Rossini alle regie liriche di Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti

Il saggio si concentra su tre trasposizioni sceniche della fiaba di *Cenerentola*: la *pièce* musicata da Gioachino Rossini su libretto di Jacopo Ferretti, e i recenti adattamenti teatrali dell'opera rossiniana diretti da Emma Dante e da Giorgio Barberio Corsetti. Forme diverse di trasposizione scenica, i tre lavori analizzati sono il risultato di una tensione performativa dell'archetipo fiabesco, che si dispiega appieno sulle assi del teatro musicale. Adottando il *frame* metodologico dell'estetica del performativo teorizzata da Erika Fischer-Lichte, si indaga l'investimento di performatività tanto della prima trasposizione rossiniana, caratterizzata da uno scarto drammaturgico dal *côté* favolistico al realismo comico del melodramma buffo, quanto degli allestimenti attualizzanti, sul piano fisico-gestuale degli interpreti e su quello della spazialità tecnologicamente potenziata, messi in scena da Dante e da Barberio Corsetti.

The essay focuses on three scenic transpositions of the fairytale Cinderella*: the* pièce *set to music by Gioachino Rossini to a libretto by Jacopo Ferretti, and the recent theatrical adaptations of Rossini's opera directed by Emma Dante and by Giorgio Barberio Corsetti. Different forms of scenic transposition, the three works analyzed are the result of a performative tension of the fairytale archetype, which unfolds fully on the axes of musical theatre. Adopting the methodological frame of the aesthetics of the performative theorized by Erika Fischer-Lichte, we investigate the performative investment both in Rossini's first transposition, characterized by a dramaturgical shift from the fairytale* côté *to the funny realism of comic melodrama, and in the actualizing plays staged by Dante and Barberio Corsetti, on the physical and gestural level of the performers and on that of technologically enhanced space*.

1. *Sulla spinta performativa degli archetipi fiabeschi: le trasposizioni sceniche di Cenerentola*

Dalle pioneristiche ricerche di Richard Schechner negli anni Sessanta del Novecento i *Performance Studies*[1] rappresentano una piattaforma teorica cruciale per lo studio di ogni espressione dell'arte e della cultura.
L'adozione transdisciplinare del concetto di performatività, acquisito dalle scienze del linguaggio e dall'antropologia (si pensi alla teoria degli atti linguistici di Jhon Austin e a quella delle interazioni sociali viste come performance di Erving Goffman), dagli studi teatrologici e da quelli di genere (nei primi a partire dal 'comportamento recuperato' teorizzato da Schechner, nei secondi dall'istanza

[1] Cfr. Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999; Id., *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018.

performativa corporea individuata da Judith Butler), ha prodotto un progressivo ampliamento del suo spettro semantico, una «universalità [dei] suoi oggetti di analisi» – ritiene Diana Taylor – che la rende una nozione «teoreticamente potente e culturalmente rivelatoria».[2]
Il concetto di performatività, dunque, data la «gamma straordinariamente ampia di comportamenti che copre»,[3] crediamo si possa estendere anche alla vita delle opere letterarie, le quali – osserva Angela Albanese – «non escono mai identiche nel viaggio attraverso il tempo e attraverso lo spazio, geografico e intermediale, delle loro riformulazioni e transcodificazioni».[4] Anche la nozione di '*mouvance*' introdotta da Paul Zumthor, ossia di «instabilità» delle opere, di una loro «mobilità essenziale»,[5] sottintende una tensione performativa dei contenuti letterari, che, soprattutto sulla spinta della rivoluzione epistemologica prodotta dalle nuove tecnologie, fuoriescono dai bordi della pagina scritta per manifestarsi in altri linguaggi e media.
Poiché il carattere aperto e dinamico della vita dei testi può essere letto in termini performativi, ci sembra convincente considerare gli adattamenti teatrali, o meglio le trasposizioni sceniche di opere letterarie, come il risultato di una 'performance testuale': concetto che qui formuliamo per intendere sia la realizzazione scenica della dimensione performativa di una narrazione, sia la capacità di quest'ultima di essere agente specifico di azioni concretamente incarnate sul palcoscenico.
Dentro il quadro teoretico di una 'estetica del performativo' intesa secondo la riflessione di Erika Fischer-Lichte, per la quale «la performatività porta allo spettacolo o, per meglio dire, […] la spinta performativa induce le arti a realizzarsi in spettacoli e come spettacoli»,[6] è possibile analizzare un caso emblematico di trasposizione performativa dal testo allo spettacolo: la rappresentazione della fiaba di *Cenerentola* nella *pièce* di Gioachino Rossini su libretto di Jacopo Ferretti, e la sua recente riproposizione nelle regie liriche di Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti. Nel riportare in scena la più famosa delle fiabe con grande estro drammaturgico e registico questi lavori non solo confermano i *desiderata* performativi degli archetipi letterari, la loro pulsione verso una (ri)presentazione fenomenica, ma soprattutto consentono al testo scritto di 'agire' le proprie potenzialità ermeneutiche all'interno di quel complesso 'ipersistema' di codici che è l'opera lirica, la cui dimensione multiespressiva si rivela pienamente funzionale alla messa in scena della fiaba.
Del resto, sono molti i punti di contatto tra le fiabe e il teatro. Entrambi i generi condividono lo spazio della finzione e la dimensione della inverosimiglianza, inoltre – osserva Albanese – esiste «un'evidente analogia fra gli elementi performativi che entrano nell'architettura narrativa delle fiabe e l'insieme delle componenti

[2] Diana Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Artemide, 2019, p. 35.
[3] *Ibidem*.
[4] Angela Albanese, *A modo loro. Riscritture, transcodificazioni, dialoghi con i classici*, Palermo, Palermo University Press, 2020, p. 14.
[5] Paul Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, trad. it. di Mariantonia Liborio, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 72.
[6] Erika Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, trad. it. di Tancredi Gusman, S. Paparelli, Roma, Carocci, 2014, pp. 51-52.

linguistiche ed extralinguistiche che danno forma all'evento teatrale»:[7] a loro, infatti, è deputato il passaggio dal testo scritto alla sua rappresentazione drammatica, dalla pagina al palcoscenico. Le fiabe, dunque, considerata anche l'origine orale del genere, pur essendo narrazioni che non nascono per il teatro e che in esso approdano solo in tempi differiti, possiedono delle matrici di rappresentatività[8] che unicamente l'atto performativo dello spettacolo può estrinsecare. Scriveva Roberto Tessari che le parole sulla pagina sono

> segni pienamente fruibili – e collettivamente fruibili – soltanto se *vivificati* da una finzione in atto che sappia farli propri: soltanto se *risuonanti* attraverso la voce d'un attore, *incarnati* dai gesti di un corpo, *immersi* in un frammento artificiato di tempo e di spazio […] che sappia rendere *fisiche* le potenzialità fantastiche cui il segno grafico allude, ma che il segno non è sufficiente […] a manifestare in forma univoca e conclusa una volta per tutte.[9]

La riflessione di Tessari conferma pienamente quanto i testi che hanno radici nell'oralità – come quelli drammatici e fiabeschi – invocano il compimento di una resa performativa, di un 'inveramento' in un rappresentato fisico e reale che renda percepibile l'immaginario da essi evocato. Il movimento verso la dimensione scenica, la 'performance testuale' dalla pagina al palco, consente alle fiabe di esprimere la propria vocazione e qualità rappresentativa, divenendo così un'occasione preziosa per la vita di questi testi, di aggiornamento concettuale e fecondo contatto intersemiotico con i codici e le forme dell'espressione teatrale.
Le trasposizioni sceniche di *Cenerentola* che qui prenderemo in esame appaiono senz'altro attualizzanti, ma anche altamente coerenti e basate, come vedremo, sulla preminenza nelle costruzioni drammaturgiche e registiche di stilemi performativi, intesi come correlativo oggettivo dell'intrinseca *mouvance* di questa fiaba, che il concetto di performance testuale consente efficacemente di mettere a fuoco.

2. *La Cenerentola buffa di Rossini e Ferretti*

La fiaba di *Cenerentola* certamente è notissima, meno nota, però, è l'origine estremamente remota della sua storia, che risale a una novella cinese del IX secolo, e la quantità sorprendente di varianti orali e scritte, circa 700,[10] con cui dall'antichità ad oggi si è 'propagata' in giro per il mondo.
La fascinazione più forte nell'immaginario occidentale è stata prodotta, in particolare, da tre varianti del racconto: quella del 1634 di Giambattista Basile, quella del 1697 di Charles Perrault, e quella del 1812 dei fratelli Wilhelm e Jacob Grimm. Pur con

[7] A. Albanese, *Metamorfosi del Cunto di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo Editore, 2012, p. 219.
[8] Cfr. Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a cura di Mara Fazio, M. Marchetti, Roma, Carocci, 2008.
[9] Roberto Tessari, *Introduzione. Linee di avviamento alla lettura critica dello spettacolo teatrale*, in Roberto Alonge e Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED, 1996, p. 23.
[10] Si deve alla folclorista svedese Anna Brigitta Rooth l'individuazione delle circa settecento varianti della fiaba; cfr. Anna Brigitta Rooth, *The Cinderella Cycle*, Lund, C.W.K. Gleerup, 1951.

declinazioni specifiche, tutti i '*remake*' di *Cenerentola* presentano il medesimo schema archetipico: una fanciulla virtuosa e sognatrice è umiliata e sottoposta a faticose incombenze domestiche da parte di antagonisti invidiosi e crudeli – spesso suoi fratelli e/o sorelle –, ma riesce ad ottenere il riscatto di una vita principesca grazie all'intervento provvidenziale di un elemento magico, e all'espediente di una scarpetta perduta, usata come mezzo di identificazione da parte di un principe che la prenderà in moglie.

In questo contesto di storia della fiaba *La Cenerentola* di Gioachino Rossini su libretto di Jacopo Ferretti, andata in scena per la prima volta il 25 gennaio 1817 al Teatro Valle di Roma, spicca per una marcata cifra di originalità. L'opera scritta da Ferretti e musicata da Rossini, infatti, rappresenta a tutti gli effetti una composita rimediazione di plurime fonti letterarie e drammatiche. Nel *tour de force* di soli ventidue giorni durante il quale Ferretti compose il libretto e Rossini la partitura i loro riferimenti al soggetto di *Cenerentola* spaziarono dalle due versioni scritte più popolari, quella di Perrault e quella dei fratelli Grimm, all'opéra-comique *Cendrillon* (1810) del francese Nicolò Isouard su libretto di Charles-Guillaume Étienne, fino al dramma giocoso *Agatina o La virtù premiata* (1814) di Stefano Pavesi su libretto di Francesco Fiorini. All'interno di questo *mélange* di ipotesti il compositore pesarese riuscì inoltre ad apportare «una ventata di grandi novità, che riguardano non solo lo stile musicale, ma soprattutto la concezione generale del dramma».[11]

L'ossatura narrativa dell'opera di Rossini è ripresa dai testi fonte, ma con significative alterazioni: la protagonista Angelina, orfana di madre, è sottomessa allo scorbutico patrigno Don Magnifico, nobile decaduto, e alle odiose sorellastre Clorinda e Tisbe; il principe Ramiro si presenta a Cenerentola-Angelina come un semplice scudiero, mentre il suo cameriere Dandini, personaggio del tutto estraneo alla fiaba matrice, prende il suo posto per mettere alla prova i sentimenti delle sue pretendenti. Dopo un reciproco colpo di fulmine tra Ramiro e Angelina, quest'ultima, aiutata dal filosofo Alidoro, raggiunge la festa a palazzo dove consegnerà all'amato scudiero uno dei propri smanigli affinché riesca a ritrovarla. Introdotto da un simbolico temporale, l'ultimo atto vede lo svelamento dell'imbroglio: riconosciuta Angelina grazie al braccialetto, Ramiro palesa a tutti di essere lui il vero principe e di volere sposare la sventurata fanciulla, invitandola esplicitamente «a regnare e a trionfar».

Non occorre soffermarsi su ogni dettaglio diegetico per riconoscere che l'opera di Rossini e Ferretti non racconta la stessa storia delle celeberrime scritture di Perrault e dei Grimm: conserva lo schema archetipico della fiaba, ma vi innesta il tratto del tutto nuovo del realismo comico. Il travestimento e lo scambio di ruoli tra il principe e il suo cameriere, la sostituzione dell'elemento magico con il filosofo Alidoro, la caratterizzazione del patrigno e delle sorellastre più come antagonisti ridicoli che malvagi e, non ultimo, la messa in risalto del temperamento volitivo di Angelina, che

[11] Maria Carmen Galeno, *Introduzione all'opera*, in *La Cenerentola, programma di sala*, Teatro Massimo di Palermo, 2016, p. 25.

giudica lucidamente i propri parenti e conquista il finto scudiero con un «umorismo spavaldo e birichino»,[12] fanno sì che la favola si trasformi *in toto* in melodramma buffo.
Indubbiamente la novità più rilevante nella trasposizione rossiniana è l'espunzione di ogni elemento magico: mancano la fata o il mago, mancano i prodigi e gli incantesimi – come la trasformazione della zucca in carrozza –, eliminati in luogo di personaggi e circostanze più realistici e borghesi. La rimozione del fiabesco si spiega col fatto che nella tradizione musicale l'opera buffa era «un genere del tutto alieno alle magie, e votato per definizione a giocare sul realismo spicciolo».[13]
Oltre a questa motivazione riguardante lo stile, l'aggiornamento drammaturgico di *Cenerentola* fu dovuto soprattutto alla volontà del compositore. L'intento di Rossini, infatti, non era quello di musicare una fiaba, bensì di realizzare una vera e propria commedia di costume ad alto tasso di realismo, in cui il comico prevale sul meraviglioso, e l'attenzione musicale alle inflessioni sentimentali dei personaggi mira a metterne in rilievo i risvolti psicologici e sociali: «dall'ascesa di Cenerentola da serva a principessa, dal sarcasmo riservato […] alle ambizioni dello spietato Don Magnifico e delle sue ridicole figlie, alla simpatia con cui Ferretti e Rossini guardano al servo Dandini».[14]
Già la *pièce* rossiniana, pertanto, nel suo scarto drammaturgico rispetto alla tradizione favolistica mostra una decisa risemantizzazione degli ipotesti scritti, attuata attraverso la dimensione performativa del teatro musicale, perciò segnatamente vocale e corporea. Se pensiamo alla metamorfosi di *Cenerentola* dalle pagine di Perrault e dei Grimm ai palcoscenici dell'*opéra comique* comprendiamo che proprio in questo passaggio si concretizza la possibilità per Rossini e Ferretti di (ri)aprire il racconto a nuovi significati, cosicché la 'fiaba delle fiabe' diventa «una commedia realistica, nella quale i costumi dell'epoca [sono] ben riconoscibili e talvolta condannabili. [E in cui] ogni personaggio è una creatura viva e reale, definita da ben ricercate caratteristiche canore e stilistiche».[15]
Muovendo da tali premesse di rivisitazione della favola si articolano le scritture registiche contemporanee di Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti, che immettono *La Cenerentola* rossiniana nella realtà operistica odierna attraverso una notevole dose di performatività, rilanciando ulteriormente le metamorfosi 'spettacolari' del suo archetipo fiabesco.

3. *Trasposizioni performanti: le Cenerentole di Emma Dante e Giorgio Barberio Corsetti*

[12] Massimo Mila, *Il secondo capolavoro di Rossini*, in *La Cenerentola, programma di sala*, Teatro dell'Opera di Roma, 2016, p. 94.
[13] Fedele D'Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 99.
[14] Fabio Rossi, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018, p. 127.
[15] M.C. Galeno, *Introduzione all'opera*, cit., p. 27.

Il teatro musicale contemporaneo sta vivendo una fase di cambiamento. Da almeno due decenni, infatti, usufruisce produttivamente delle possibilità offerte dagli sviluppi estetici e tecnologici dei linguaggi performativi, confrontandosi con i mutati modi di percezione del visivo e del sonoro. Nell'ottica di una «rigenerazione dello specifico lirico» nuove leve registiche stanno attuando «una risignificazione dell'esperienza teatrale dell'opera, sia nella domanda/offerta di invenzione e sollecitazione scenica […], sia nella ricerca e sperimentazione di nuovi nessi tra la partitura e lo spettacolo, tra l'ascolto e la visione».[16]
Pienamente collocate in questo contesto, le messinscene de *La Cenerentola* di Dante e Barberio Corsetti rientrano tra i casi più interessanti del fenomeno registico del teatro lirico contemporaneo, per la loro capacità di acquisire il senso drammatico-musicale della *pièce* rossiniana, mettendolo in relazione con le concrete componenti della scrittura scenica[17] (interpretazioni, spazi, segni, dispositivi tecnologici) secondo un'efficace estetica performativa.
Con 'estetica performativa' degli allestimenti di Dante e Barberio Corsetti ci riferiamo – seguendo la teoria di Fischer-Lichte – a un'estetica spettacolare che rigetta una visione statica del teatro in quanto medium puramente formale, e adotta invece un approccio dinamico centrato sul 'mettere in scena la musica', ovvero introiettare quell'«aggregato quasi immateriale di segni»[18] che è la partitura operistica tramite i processi dell'*embodiment* attoriale[19] e della spazialità performativa,[20] per conferirgli concretezza scenica.
Nello specifico, le composizioni registiche di Dante e Barberio Corsetti sviluppano ognuna un costrutto stilistico dell'estetica del performativo, cogliendo e nel contempo aggiornando la cifra tematico-drammaturgica dell'opera rossiniana, l'una facendo leva sul livello fisico-gestuale degli interpreti, l'altra sul regime della spazialità tecnologicamente potenziata.
Ne *La Cenerentola* prodotta dal Teatro dell'Opera di Roma nel 2016 confluiscono due passioni di Emma Dante: la fiaba e il teatro lirico. Da *La principessa sul pisello* del 2000 fino a *La scortecata* del 2018[21] l'universo fiabesco ha rappresentato uno dei luoghi tematici privilegiati della scena di Dante. Attraverso la riscrittura drammaturgica, e ben marcate scelte registiche e compositive, la 'teatrante' palermitana ha spaziato da Grimm a Perrault, da Andersen a Basile, riuscendo a rimodulare gli archetipi delle favole «in stretta relazione agli argomenti del suo teatro

[16] Giulia Carluccio, Stefania Rimini, *La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore*, in Luca Bandirali, Daniela Castaldo e Francesco Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Lecce, UniSalento University Press, 2020, pp. 14 e 10-11.
[17] Con 'scrittura scenica' si intende un sistema di scrittura che comprende tutti gli elementi linguistici del teatro; cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003.
[18] Gerardo Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regìa lirica*, in Id., Luca Zoppelli e Lorenzo Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in «Il saggiatore musicale», XVII, 2010, 1, p. 98.
[19] Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 136-164.
[20] Cfr. ivi, pp. 190-201.
[21] Passando anche per una riscrittura della *Cenerentola* di Perrault, lo spettacolo *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola* del 2010.

(vita-morte, sesso, vecchiaia, la difficile compagine familiare, la valorizzazione del diverso per genere e per status sociale)»,[22] e trovando sempre in questa narrativa una chiave per aprire una riflessione sul presente.
Anche la drammaturgia operistica è entrata da tempo nel *corpus* teatrale dantiano. Come ha osservato Massimo Fusillo, in uno studio sul *Macbeth* di Verdi portato in scena dalla regista nel 2017,

> Dante ha attraversato svariati aspetti e generi del teatro musicale: l'opera francese più canonica (*Carmen*), la comicità di Rossini (*Cenerentola*), l'eclettismo novecentesco di Henze (*Gisela*), l'*opera comique* di Auber (*La muette de Portici*), il poema cantato del giovane Strauss (*Feuersnot*). Esperienze diverse fra di loro, ma sempre accomunate dalla stessa poetica e dalle stesse costanti tematiche che caratterizzano il suo universo creativo.[23]

Il melodramma di Rossini e Ferretti entra dunque nell'officina creativa di Dante esattamente nel punto di convergenza fra due segmenti essenziali e di lunga durata della sua produzione, per riapparire poi sul palcoscenico fortemente connotato da tecniche e suggestioni che appartengono alla regista.
Come negli spettacoli musicali precedenti, anche qui Dante integra il cast operistico con un gruppo di attori e danzatori provenienti dalla sua Compagnia Sud Costa Occidentale, e dunque avvezzi a quel duro lavoro di preparazione, a quel *training* intensamente fisico, che caratterizza il suo metodo laboratoriale. Le scene, firmate dallo scenografo/attore Carmine Maringola,[24] immergono i personaggi nel candore abbagliante di un salone aristocratico dai fregi neoclassici, i cui arredi in stile barocco «sono resi praticabili con rinforzi in acciaio [e] dotati di ruote per consentire agli attori della Compagnia di far 'vivere' la scenografia, muovendola a scena aperta».[25]
Se già la drammaturgia dello spazio è improntata su un sostanziale dinamismo, la sintassi performativa del nutrito *ensemble* di cantanti, attori e danzatori si basa su un principio di teatralità postdrammatica, che «usa i corpi come principale materiale di significazione».[26] Ecco, dunque, che la vivacità ritmica e il caratteristico crescendo dell'opera di Rossini, quell'aumento vorticoso della dinamica timbrica che rende la musica un «fantastico e crepitante meccanismo sonoro»,[27] vengono incarnati ed espressi dal «corpo teatrale»[28] degli interpreti attraverso un'intuizione registica dalla spiccata performatività. Dante moltiplica la 'personaggia' principale in sei sosia, sei

[22] Simona Scattina, *«Non tutti vissero felici e contenti». Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano (PI), Titivillus, 2019, p. 14.
[23] Massimo Fusillo, *Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il "Macbeth" di Verdi*, in «Arabeschi», 10, luglio-dicembre 2017, pp. 33-37, http://www.arabeschi.it/macbeth [ultimo accesso 25.07.2021]
[24] Una dettagliata analisi delle scenografie che Maringola ha realizzato per gli spettacoli di Dante si trova in Vittorio Fiore, *Carmine Maringola, scenografo/attore. La scena recitante per Emma Dante*, Siracusa, LetteraVentidue, 2020.
[25] Ivi, pp. 56-57.
[26] Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, Imola, Cue Press, 2017, p. 183. Sul teatro postdrammatico si veda anche Gerardo Guccini (a cura di), *Dramma vs Postdrammatico: polarità a confronto*, «Prove di Drammaturgia», XVI, 2010, 1.
[27] Giovanni Bietti, *La Cenerentola. Osservazioni sulla partitura*, in *La Cenerentola, programma di sala*, Teatro dell'Opera di Roma, p. 113.
[28] Cfr. Lehmann, *Il teatro postdrammatico*, cit.

copie di Angelina-Cenerentola rese performativamente come bambole meccaniche, come pupazzi 'caricati a molla' tramite una chiavetta posta sulla schiena, che danzano, corrono o si muovono a scatti, riproducendo la 'legnosità' tipica dei burattini. **[fig. 1]** Anche il principe Ramiro ha un suo seguito di 'cloni' meccanici e ipercinetici che, tutti perfettamente uguali nelle loro divise azzurre, lo attorniano in continuazione con movenze automatiche e ripetitive, come un piccolo esercito di soldatini di piombo. Le 'cenerentoline' e i 'soldatini' al seguito dei protagonisti funzionano da aiutanti per «gli unici personaggi buoni di tutta l'opera», che, spiega la regista, proprio per questo motivo vengono «circondati da "animelle" meccaniche che li accompagnano nel loro viaggio verso l'amore».[29] Oltre a ciò, la presenza coreografica e robotizzata di questi *alter ego*, la loro cinesi ossessiva e senza posa, serve soprattutto a sostanziare in chiave performativa le «continue iterazioni rossiniane, [in cui] l'automatismo si innesta nella vita [e] i personaggi si trasformano in marionette folli».[30] La stessa regista sembra avallare questa interpretazione dichiarando che: «La musica è sempre il veicolo più importante. […] Dentro una grande opera c'è sempre la regia. E *Cenerentola* lo è soprattutto dal punto di vista del ritmo del teatro. La musica che Rossini compone, essendo ritmo puro, offre un'infinità di richiami».[31]

La *verve* ritmica rossiniana è incarnata nella performance corporea di cantanti e attori/danzatori specialmente durante le intense scene dei concertati, alle quali Dante affida la propria (ri)lettura tragicomica dell'opera. Nel grandioso concertato a sette voci («Mi par d'esser sognando – Tra giardini, tra boschetti») che chiude la festa da ballo a cui Cenerentola si presenta in incognito e conquista il principe con la sua bellezza, Dante veste tutte le altre dame in abito da sposa (che è *Leitmotiv* segnico del suo teatro), ma al posto dei bouquet fa loro imbracciare fucili e pistole, cosicché quando «capiscono che il principe sceglierà lei, loro in un attacco di furia, di gelosia estrema si tolgono la vita […]. Diventano spose suicide».[32] Performato con una fisicità grottesca e sguaiata, tra volteggi sgraziati e pose allo stesso tempo feroci e ridicole, il suicidio di massa delle pretendenti-spose conferisce una dirompente tinta *black* allo *humor* rossiniano.

La stessa esasperazione performativa la si trova nella scena del temporale che precede il lieto fine, in cui l'intrinseca drammaticità del realismo comico di Rossini è esplicitata sotto forma di una «tempesta di colpi».[33] Nel tumulto della natura si riflette la violenza domestica di cui è vittima Cenerentola: mentre all'esterno infuria la tempesta, dentro la casa della povera fanciulla il patrigno e le sorellastre la prendono a calci e pugni, a ogni tuono corrisponde una percossa. I colpi reiterati sulla ragazza, che inutilmente tenta di ripararsi dietro a un ombrello, seguono il ritmo

[29] Emma Dante, *Vendetta e perdono in una fiaba moderna. Intervista ad Emma Dante*, in *La Cenerentola, programma di sala*, cit., p. 105.
[30] Andrea Malavano, *Storia della musica. Dal Settecento all'età contemporanea*, Firenze, Le Monnier, 2019, p. 225.
[31] E. Dante, *Vendetta e perdono in una fiaba moderna. Intervista ad Emma Dante*, cit., p. 102.
[32] Ivi, p. 108.
[33] Ivi, p. 104.

martellante della musica, determinando uno stretto «parallelismo tra il temporale psicologico interno alla famiglia e quello climatico all'esterno».[34] Laddove Rossini, applicando uno dei classici *cliché* operistici, inserisce un Temporale strumentale, Dante vede la possibilità di esprimere performativamente un tema cruciale della sua poetica: la famiglia come nucleo crudele, come luogo di prevaricazione e disagio, dove la condizione delle donne spesso è fatta di solitudine e violenza, di isolamento e abusi.
Dando forma a una fitta partitura di gesti brutali e ripetuti, di angherie fisiche inferte su Cenerentola, la regista palermitana rilancia la scelta di Rossini e Ferretti di allontanarsi dalla dimensione fiabesca, aggiornandola provocatoriamente: poiché «l'importante è […] essere consapevoli che la magia finisce e tutto ridiventa reale».[35] Ciò significa che l'asprezza delle fiabe non va edulcorata, bensì esplicitata nella sua resa 'quotidiana' e universalmente umana, pertanto teatralmente attuale.
Aderente al libretto e alla partitura della *pièce* ottocentesca, ma libera di aggiungervi i caratteri tematici e stilistici del proprio codice drammaturgico, la regia di Dante presenta al pubblico odierno una *Cenerentola* nuova, in cui la trasposizione della fiaba nell'opera lirica avviene nel segno di una compiuta integrazione fra valori sonori e cinetico-visivi, e si fa viatico di un forte investimento concettuale e performativo.
Si sposta sul versante della performance tecnologica lo spettacolo di Giorgio Barberio Corsetti co-prodotto dal Teatro Massimo di Palermo e dal Teatro delle Muse di Ancona, anch'esso nel 2016. Già pioniere del videoteatro italiano con i lavori realizzati negli anni Ottanta insieme a Studio Azzurro, Barberio Corsetti ha all'attivo una lunga frequentazione multimediale con l'opera lirica. Dall'allestimento di *Maria di Rohan* di Gaetano Donizzetti nel 1999 a quello di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni nel 2019, il regista romano ha aperto le maglie codificate di libretti e partiture attraverso un'originale chiave mediologica, corredando la 'macchina operistica' di nuovi ingranaggi elettronici.
Situata su questa linea di sperimentazione, la sua *Cenerentola* attualizza l'opera di Rossini lavorando sulla performatività dello spazio, ossia ri-modulandolo con soluzioni espressive ben lontane da modelli consolidati. Scrive a riguardo Fischer-Lichte: «Lo spazio performativo si dimostra caratterizzato dalla capacità di essere utilizzato in modo diverso da quello previsto. […] fa sorgere la spazialità come dissolvenza di spazi reali e immaginari, […] come uno spazio liminale (*Zwischen-Raum*)».[36]
È proprio sul confine tra il reale e il virtuale della spazialità performativa che si articola la trasposizione di Barberio Corsetti, integrando due tecniche visive diverse ma complementari al fine di 'sdoppiare' la scena teatrale. Adottando la logica della

[34] *Ibidem.*
[35] Emma Dante, *Intervista a Emma Dante*, in S. Scattina, *«Non tutti vissero felici e contenti». Emma Dante tra fiaba e teatro*, cit., p. 146.
[36] E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo*, cit., pp. 192 e 201.

Mixed Media Performance – che «usa dispositivi diversificati» –[37] la regia utilizza la tecnica del video mapping per mostrare su un maxischermo e sul fondale del palcoscenico la vita sognata da Cenerentola, e quella del chroma key per 'innestare' virtualmente lei e gli altri personaggi all'interno di questo «mondo immaginario onirico, parallelo a quello reale e concreto della scena».[38]
Al di là del prodigioso effetto visivo che produce l'uso combinato delle due tecniche, nella (ri)scrittura di luce di Barberio Corsetti colpisce la semantica del sogno che si contrappone alla realtà. L'ambientazione negli anni Sessanta con arredi e costumi dalle tinte squillanti non vale ad accendere il grigiore domestico della casalinga Cenerentola; ma già nell'ouverture la vediamo camminare con le buste della spesa ed essere 'magicamente' attirata dalle pin-up che, belle e disinvolte, appaiono nei cartelloni pubblicitari video-mappati sullo sfondo. Da questo momento in poi lo spazio virtuale funzionerà da altrove fantastico in cui proiettare il 'sogno della favola', infrangendo e allargando i margini della realtà.
Il regista recupera la matrice magata e sognante dell'ipotesto fiabesco e ricorre al trucco tecnico del chroma key per mettere in serie una rutilante giostra di quadri immaginifici.
Nello spazio dell'animazione/finzione Cenerentola riceve da Alidoro un corpo più attraente, insieme a un'elegante *parure* di pelliccia, abito e gioielli per andare al ballo; raggiunge il palazzo del principe a bordo di una fiammante spider; sfila verso le sale della festa su un *red carpet*, attorniata da un nugolo di paparazzi che la intervistano al microfono, le scattano foto con dei tablet. Evasa la prigione della cinerea realtà la scena materiale può restare spoglia, mentre quella virtuale si carica di insegne, degli *status symbol* di una condizione di riscatto e ascesa sociale, che acquista finanche tratti da diva, da principessa-*star*. **[fig. 2]**
L'oltranza semantica e stilistica dei quadri in chroma key video-mappati oltre a forzare il piano della scena fisica esalta la vena umoristica della scrittura rossiniana, giacché l'artificio elettronico è scoperto, reso evidente agli spettatori con giocoso ammiccamento, per creare e nel contempo svelare l'illusione di Cenerentola, la sua 'dolce fantasticheria'. La scena virtuale non solo potenzia la performatività dello spazio ma, attraverso i primi piani degli interpreti, valorizza anche le loro abilità performative, dà fondo al loro 'doppio talento' di cantanti e di video-performer, capaci di coniugare incisività vocale ed espressività mimica e di alternare toni cupi e ludici, conditi spesso da accenti di autoironia.
Nella favola high-tech di Barberio Corsetti si può vedere un allontanamento fantastico dal realismo di Rossini, non si tratta però che di un abbaglio, di un perfido incanto: nella scena finale delle nozze, mentre Cenerentola sta intonando la grande aria che celebra il suo trionfo («Non più mesta accanto al fuoco – starò sola a gorgheggiar») alle sue spalle il fondale blu del chroma key viene rimosso e il

[37] Anna Maria Monteverdi, *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino, 2020, p. 85.
[38] Giorgio Barberio Corsetti, *Intervista a Giorgio Barberio Corsetti*, in *La Cenerentola, programma di sala*, cit., p. 85.

maxischermo si spegne; all'improvviso la ragazza si ritrova a casa da sola davanti alla lavatrice e al cesto del bucato, bruscamente sbalzata nella delusione di un sogno non destinato a diventare realtà.

IMMAGINI

Fig. 1: *La Cenerentola* di Gioachino Rossini, regia di Emma Dante, 2016. Fotografia Yasuko Kageyama, per gentile concessione della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma - Archivio storico.

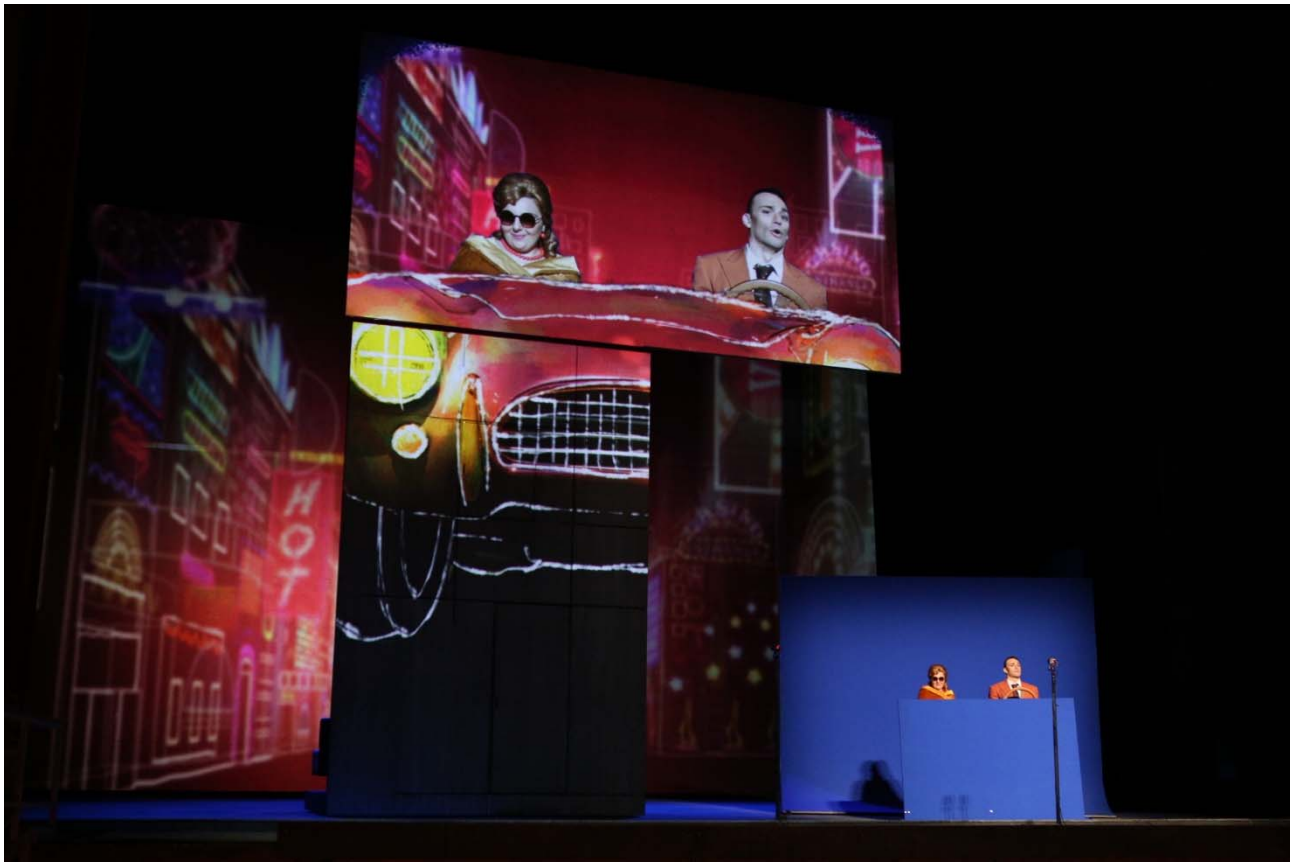

Fig. 2: *La Cenerentola* di Gioachino Rossini, regia di Giorgio Barberio Corsetti, 2016. Fotografia Rosellina Garbo, per gentile concessione della Fondazione Teatro Massimo di Palermo.

Corinne Pontillo

Pagine di performance:
la recitazione di Elsa de' Giorgi nei testi letterari dell'attrice-scrittrice*

All'interno di una serie di opere narrative, Elsa de' Giorgi propone una riflessione sulla sua esperienza attoriale cinematografica e, integrandone i nuclei tematici con la tessitura diegetica, tende così a mettere in discussione un'immagine divistica – costruita, ad esempio, sulla scorta dei film in costume della fine degli anni Trenta – nella quale l'artista, già a partire dagli anni Cinquanta, mostra di non riconoscersi fino in fondo. L'atto della recitazione, insieme ad alcune componenti della 'grammatica' stessa della performance così come sono state teorizzate e sintetizzate da Dyer in «espressione del volto; voce, gesti […]; postura […]; movimenti del corpo», entrano dunque a far parte delle architetture narratologiche, generando produzioni di senso e livelli interpretativi che si completano solo in forza di uno sguardo aperto alla visualità e a una connaturata dimensione performativa, ma che trovano nella letteratura la loro ragione d'essere. A partire da tali premesse, il contributo intende tracciare, sulla base di una lettura condotta '*between* media', un'analisi delle prove narrative dell'attrice-scrittrice che presentano, nei riferimenti al cinema, una spiccata matrice metatestuale – in particolare i *Coetanei* (1955), ma anche il romanzo *Storia di una donna bella* (1970) e l'opera più matura *Ho visto partire il tuo treno* (1992) – e, parallelamente, un'indagine sui film citati e reinterpretati dalla voce narrante, ovvero da una soggettività che viene ogni volta rielaborata ed espressa attraverso la scrittura finzionale o la prosa autobiografica.

Within a series of narrative works, Elsa de' Giorgi proposes a focus on her cinematographic acting experience. With an integration between themes related to performance and diegetic dimension, the author tends to question a star image in which she seems not to fully recognize herself. Acting – together with some components of the 'grammar' of the performance as they have been theorized by Dyer in «facial expression; voice, gestures […]; posture […]; body movements» – become therefore part of the narration, generating meanings and interpretative levels open to visuality and to a performative dimension, but still related to literature. Starting from this premises, on the basis of a reading developed 'between media', the contribution will focus on the actress-writer's narrative works that present movie references and a metatextual component: in particular I coetanei *(1955), but also the novel* Storia di una donna bella *(1970) and the more mature work* Ho visto partire il tuo treno *(1992). In parallel, it proposes an observation of the movies mentioned and reinterpreted by narrator, namely by a subjectivity that is re-elaborate and expressed through fictional or autobiographical writing.*

1. *L'alba di una stella*

Se si volessero individuare nella storia del cinema italiano dei periodi in cui i mutamenti in campo produttivo, divistico, estetico subiscono un'accelerazione, è noto come gli anni Trenta si collochino tra i momenti di snodo più intensi. Mosso

*Questo saggio è stato concepito nell'ambito del Progetto di ricerca PRIN 2017 Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing || D.A.M.A. | Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono || D.A.M.A.

dall'ambizione di riuscire a competere con l'industria cinematografica internazionale – e, velleitariamente, con quella hollywoodiana in particolare – il regime fascista si dota nel corso del decennio di una serie di istituzioni che hanno l'obiettivo di ampliare e di consolidare la base tecnica, logistica e formativa della macchina del cinema. Dalla nascita, nel 1934, della Direzione Generale per la Cinematografia fino alla fondazione, tre anni dopo, di Cinecittà, passando per l'apertura del Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1935, il cinema degli anni Trenta imbocca la strada dell'autarchia e si prepara a un giro di vite che colpisce le produzioni straniere. Il Regio decreto legge del 4 settembre 1938, infatti, che introduce il «Monopolio per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione in Italia, Possedimenti e Colonie, dei film cinematografici provenienti dall'estero», spinge i produttori americani a ritirarsi dal mercato e incoraggia la creazione di un sistema divistico nazionale.[1] Quello che si sviluppa in Italia negli anni a ridosso della Seconda guerra mondiale è uno *star system* di portata modesta rispetto al firmamento delle stelle statunitensi – tant'è vero che non riuscirà mai a soppiantarne totalmente la forza seduttiva esercitata sull'immaginario pubblico[2] – ma presenta degli aspetti di indubbio interesse e peculiari di una stagione che si scopre attraversata da tensioni e contraddizioni, da una compattezza minore di quanto non lasci presumere uno sguardo di superficie alle pellicole prodotte sotto l'occhio vigile dello Stato.[3]
È in tale contesto che si situa la parabola artistica di Elsa de' Giorgi, il cui esordio viene ricordato dalla stessa attrice nel 1974 in occasione di una intervista condotta da Francesco Savio:

> Ho vinto un concorso di fotogenia, come allora si chiamavano i concorsi di bellezza dato il moralismo che Mussolini imponeva. L'ho vinto perché a mia insaputa il mio fotografo aveva mandato delle fotografie alla Cines. Ho vinto il primo premio, e le concorrenti erano molte di più di quante oggi ve ne sono per Miss Italia. Questo primo premio comportava un provino della Cines.

[1] Per un approfondimento sul cinema del ventennio cfr. almeno Francesco Savio, *Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943)*, Milano, Sonzogno, 1975. Tra i contributi più recenti, si rinvia a Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime. La "La canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009; Alessandro Faccioli (a cura di), *Schermi di regime. cinema italiano degli anni trenta: la produzione e i generi*, Venezia, Marsilio, 2010. Per un affondo relativo alla storia di Cinecittà cfr. Franco Mariotti (a cura di), *Cinecittà tra cronaca e storia 1937-1989. Le vicende*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri – Dipartimento per l'informazione e l'editoria, vol. I, 1990.
[2] Sulla persistenza negli anni Trenta del mito hollywoodiano cfr. Gian Piero Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 261; Maria Casalini, *Tra Hollywood e Cinecittà: modelli di genere nell'Italia fascista*, in Maria Casalini (a cura di), *Donne e cinema. Immagini del femminile dal fascismo agli anni Sessanta*, Roma, Viella, 2016, pp. 25-56.
[3] Come ha spiegato Gian Piero Brunetta in riferimento ai 'telefoni bianchi', notoriamente tra i generi più rappresentativi del cinema di regime, «grazie alla possibilità di analizzare con uno sguardo distante questo insieme in buona parte finalmente e facilmente visibile, questo tipo di produzione ci appare come fonte privilegiata per misurare la temperatura dei desideri, delle aspirazioni, dei sogni, dell'italiano medio e piccolo-borghese che non desidera affatto seguire gli eserciti di Mussolini e Hitler in marcia verso la conquista del mondo. Vestiti, canzoni, arredi, comportamenti, rituali ci parlano di una realtà dell'immaginazione collettiva più reale del reale […]. Un'Italia povera, a economia prevalentemente agricola, […] desidera coprirsi di banconote o di debiti, sogna gli abiti da sera, le pellicce e i velluti che le protagoniste di decine e decine di film cambiano in continuazione. Milioni di spettatori esplorano e accarezzano con gli occhi i corpi, gli abiti, le pellicce, gli ambienti dove vivono le protagoniste dei film di Camerini, Mattoli, Neufeld, Bonnard, D'Errico, Gallone e Mastrocinque» (G.P. Brunetta, *Il cinema italiano di regime*, cit., p. 244).

Non potevo recarmi a Roma per il provino, ma è dovuto invece venire a Firenze l'operatore. Il caso ha voluto che fosse lo stesso operatore con il quale ho fatto il primo film […].[4]

A segnare il percorso divistico de' Giorgi sarà proprio la pellicola con la quale l'artista debutta sulla scena cinematografica italiana, per altro come protagonista. Si tratta del film *T'amerò sempre* di Mario Camerini e il ruolo assegnato all'attrice è quello di un'orfana sedotta e abbandonata da un giovane conte. In conformità con la dimensione morale sottesa all'intreccio, l'infelice maternità della ragazza trova poi un riscatto nell'amore del contabile del negozio presso cui lavora per mantenersi, che le chiederà, corrisposto, di sposarlo. Da quel momento in poi, e con notevole costanza per circa un decennio, de' Giorgi sperimenta con la sua attività attoriale diversi generi tipici del cinema di regime – si pensi, ad esempio, alla linea riconducibile ai 'telefoni bianchi' (*L'impiegata di papà* di Alessandro Blasetti, 1933), al filone dialettale (*L'eredità dello zio buonanima* di Amleto Palermi, 1934), oppure ancora ai film storici come *La sposa dei re* (Duilio Coletti, 1938) o in costume (*Il fornaretto di Venezia* di Duilio Coletti, 1939) – e si ritaglia una posizione non secondaria nello *stardom system* del ventennio, costellato dai nomi di dive come Isa Miranda, Assia Noris, Luisa Ferida, Maria Denis, Doris Duranti, Alida Valli.
La stereotipia dei ruoli interpretati dall'attrice fino agli anni Quaranta, periodo in cui si allontana progressivamente dal cinema per intraprendere una più soddisfacente carriera teatrale,[5] contribuisce alla costruzione di un'immagine divistica che tende a cristallizzarsi intorno al candore ingenuo dei personaggi incarnati sullo schermo. Come conferma la stessa de' Giorgi in un articolo pubblicato nel 1967 nell'edizione pomeridiana della «Stampa», recuperando l'esperienza di recitazione in *T'amerò sempre* come punto di avvio, «da allora – ricorda sorridente – il mio viso all'acqua e sapone fece di me l'ingenua del cinema italiano: per esigenze di copione sono stata sovente insidiata da bellimbusti senza scrupoli, ho versato fiumi di lacrime sulla mia innocenza tradita e ho finito quasi sempre con lo sposare per gratitudine chi mi perdonava le colpe commesse…».[6] Alle testimonianze dell'attrice – che a Francesco Savio dirà di Camerini che «la cosa che l'aveva colpito [di lei] era una reale ingenuità della *sua* faccia, che allora era veramente toccante» – fa eco la rassegna stampa dei primi anni Quaranta. Un accenno in questa direzione dimostra come l'idea di un'immagine divistica strettamente connessa all'innocenza, a un volto puro e marmoreo fosse già radicata nelle riviste specializzate dell'epoca. «L'ho incontrata

[4] Le parole di Elsa de' Giorgi sono ricavate dal testo di F. Savio, *Cinecittà anni Trenta* [1979], a cura di Adriano Aprà, Roma, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia-Bulzoni, 2021, p. 278.
[5] Sarà la stessa de' Giorgi a dichiarare che la serie di film in costume inaugurata con *Il fornaretto di Venezia* non le «dav*a* alcuna soddisfazione, anche se avev*a* in seno i germi di quella ironia o di quella distruzione, di quella critica verso il fascismo, che, a torto, non viene ricordata» (cfr. F. Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 278). Le parole di de' Giorgi trovano riscontro in una affermazione simile rinvenibile in un'intervista del 1946 pubblicata sul periodico «Star»: «"Con questo viene a dirmi che il cinema l'ha delusa?". "No, non delusa, ma insoddisfatta"» (cfr. Zoe Mori, *Elsa de' Giorgi non è una donna snob*, in «Star. Settimanale di cinema e altri spettacoli», III (1946), n. 1, p. 5).
[6] Il ricordo di Elsa de' Giorgi è contenuto nel pezzo di Francesco Campo, *Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata*, in «Stampa Sera», 11-12 dicembre 1967.

l'altro giorno in piazza di Spagna», proclama Daniele D'Anza nel 1943 dalle colonne di «Cine Magazzino» riferendosi a de' Giorgi, «ma il posto migliore per trovarla è la fiera delle ingenue. Non la conoscete? […] Lì vi è il raduno delle dive e delle divette eternamente sorridenti, lo sguardo incantato, il nasino preferibilmente rivolto in su, gli occhioni – per lo più cerulei – spalancati per la meraviglia, le labbra sovrapposte per un ipotetico broncio, le sopracciglia inarcate, le mossucce tutta grazia e vaporosità».[7] Ancora prima di quello che sembra un sintetico, e sardonico, manuale della postura performativa delle dive del ventennio, un intervento del 1941 apparso nella rivista «Film», nel mostrare addirittura segni di insofferenza nei confronti dell'ingenuità espressa dall'attrice sullo schermo, ne riconosce lo spessore artistico: «Adesso è la volta di Elsa de' Giorgi», afferma l'autore dell'articolo, «di quella sua attenta recitazione che vorrei, finalmente, libera, vibrata, umana. Diamole una parte, o registi: una parte di donna, non di bambola; maritiamola, finalmente: e non con un fratello spirituale».[8]
Ma de' Giorgi non è stata soltanto un'attrice. Con una produzione letteraria che, allo stato attuale degli studi, prende l'abbrivio nel 1950 con la pubblicazione del saggio *Shakespeare e l'attore*, la diva si cimenta nella stesura di romanzi, poesie, testi autobiografici e teorici, e si guadagna a pieno titolo anche la definizione di scrittrice. Tenendo conto del fatto che l'autrice interviene in prima persona a reinterpretare in chiave narrativa il suo lavoro attoriale, il contributo, dunque, non mira soltanto a rilevare la componente metatestuale e lo slancio transmediale delle opere letterarie di de' Giorgi, ma si pone anche l'obiettivo di osservare i contrappunti fra l'immagine divistica dell'attrice così come emerge dai film – in particolare quelli citati nei *Coetanei* (1955) – e la maniera in cui tale immagine pubblica viene ripresa e discussa in alcuni dei suoi testi letterari, proponendo talvolta significativi sconfinamenti nel territorio della performance.

2. *«La consueta tenera colomba»*

Una prospettiva basata sulle interazioni tra l'attività attoriale e le opere narrative di Elsa de' Giorgi trova nei *Coetanei* una fonte fertile di spunti interpretativi. *Memoir* romanzato sulla Seconda guerra mondiale e sugli anni immediatamente successivi alla Resistenza, la prosa autobiografica del testo del 1955 si mostra geneticamente 'compromessa' con una dimensione performativa che, a più livelli, informa di sé la diegesi. Attraverso un racconto in prima persona,[9] infatti, nonché mediante la

[7] Daniele D'Anza, *Incontri*, in «Cine Magazzino», 14 gennaio 1943.
[8] Tabarrino [Eugenio Ferdinando Palmieri], *Elsa de' Giorgi un'altra ingenua*, in «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», IV (1941), n. 10, p. 3. Per una panoramica generale sull'immagine divistica delle attrici del ventennio cfr. Massimo Scaglione, *Le Dive del Ventennio. Ingenue, maliziose, fatali o popolane ma soprattutto… italiane*, Torino, Lindau, 2003.
[9] Occorre isolare dal resto della narrazione i capitoli della seconda parte dei *Coetanei*, ambientati in Toscana, in cui si racconta in terza persona delle vicende del partigiano Sandrino, proiezione letteraria di colui che nel 1948 diviene il

focalizzazione interna che caratterizza la prima parte del testo, gli eventi storici che si accompagnano all'azione dei personaggi vengono narrati dal punto di vista di un'attrice, da un *alter ego* letterario forgiato dalla penna di un'autrice che attraverso la scrittura prova a intraprendere un percorso di progressiva acquisizione di una consapevolezza attoriale e, in maniera strettamente connessa, anche autoriale.
Prima di passare alla lettura dei richiami diretti ai film che vedono coinvolta la protagonista nel periodo di ambientazione dei *Coetanei*, si rende necessario almeno un accenno a due episodi che, ripercorsi da uno sguardo situato dietro le quinte di Cinecittà, si prestano ad offrire una contronarrazione della componente performativa che pure ha caratterizzato, seppur con esiti in massima parte provinciali e grossolani, la propaganda fascista. Rientrano in questa cornice i brani in cui gli attori con indosso gli abiti di scena, ascoltando alla radio il discorso di Mussolini a Piazza Venezia, apprendono la notizia dell'imminente entrata in guerra dell'Italia. Lo sgomento seguito a quella dichiarazione viene così commentato dalla voce narrante:

> Nessuno parlò, nessuno si mosse per alcuni eterni minuti. La radio, sempre così sollecita a trasmettere le reazioni della folla, non poté stavolta che registrare il vasto silenzio che saliva anche di là, da piazza Venezia, da quel mare di uomini che pure erano stati scelti, convocati, trasportati là solo perché applaudissero. Anch'essi tacevano, a piazza Venezia, come questi uomini mascherati di Cinecittà. S'erano dimenticati della loro maschera, quelli di piazza Venezia, come gli altri qui a Cinecittà non si ricordavano delle loro vesti, ma si sentivano soltanto uomini scaraventati nell'ignoto, senza più alcun diritto se non l'obbedire a quella voce nota e temuta, che si era taciuta subito dopo aver deciso del loro destino.[10]

Sull'inversione dei ruoli tra gli attori rimasti a Cinecittà e gli operatori degli stabilimenti cinematografici di Roma, trasportati in piazza con il compito di sostenere l'indirizzo politico del regime, nonché sulla 'eccentricità' del punto di vista di de' Giorgi sui fatti narrati, si è soffermata ampiamente Maria Rizzarelli in un recente intervento che aiuta anche a chiarire la natura ibrida dell'io narrante nelle scritture del sé delle attrici, ontologicamente sospeso tra persona e personaggio, verità e un doppio ordine di finzione, cinematografica e letteraria.[11] Focalizzando l'attenzione sulla denuncia della retorica della propaganda di cui si fanno carico i passi citati, inoltre, si nota che un'analoga funzione di accusa riveste il racconto delle visite delle dive agli ospedali militari, affidato all'ottavo capitolo della prima parte dei *Coetanei*.

---

marito di de' Giorgi, Sandro Contini Bonacossi. Si ritiene che l'alternanza di voci che connota la seconda sezione dell'opera non sia casuale e possa essere studiata anche dalla possibile specola rappresentata dal rapporto tra *I coetanei* e il canone della letteratura resistenziale.

[10] Elsa de' Giorgi, *I coetanei* [1955], Milano, Feltrinelli, 2019, p. 41. Le successive citazioni verranno tratte da questa edizione e d'ora in poi indicate nel testo con la sigla CO.

[11] Cfr. Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», (2021), n. 32, Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie" (openedition.org) [ultimo accesso 14 luglio 2021]. Un approfondimento in questa direzione è stato proposto da Rizzarelli in occasione dell'VIII Congresso online SIS (Società Italiana delle Storiche), dal titolo *La storia di genere. Percorsi intrecci prospettive* (9-12 giugno 2021), nella relazione *La recita del potere e la resistenza del cinema ne "I coetanei" di Elsa de' Giorgi*.

La consuetudine nel concedersi agli obiettivi fotografici e alla realizzazione di cinegiornali documentari al fianco dei feriti di guerra va ricondotta a un orizzonte divistico le cui coordinate risiedono non nelle stravaganze, negli stili di vita eccentrici che nutrono lo *star system* americano, bensì nella connotazione 'domestica' che caratterizza in quegli anni il panorama divistico italiano, teso ad esaltare l''italianità' delle divine del grande schermo. Come ha spiegato Stephen Gundle in relazione al cinema degli anni Trenta, «Italian stars were assumed to conform to the tastes, social norms and aesthetic values of their society. This theme, which found authoritative support as Fascism strengthened its racial ideas, was taken up repeatedly through the decade».[12] La dimensione familiare dell'immagine veicolata dal contesto divistico del ventennio, così come lo scopo sostanzialmente educativo perseguito dal governo, si accentuano ancora di più quando i cittadini sono chiamati a confrontarsi con le difficoltà e le restrizioni dovute al conflitto bellico. Nelle riflessioni, ancora una volta, di Gundle, «as domestic conditions grew more difficult and shortages impacted on everyday life, the pressure on stars to set an example of modesty, which was often branded as an appropriately Italian way of being, increased. The pride in simplicity entailed an expectation that actors should embody a social ethos of sacrifice».[13]

Se, da una parte, i dati appena riportati costituiscono il quadro storico di riferimento del racconto della visita «a un ospedale fuori mano» (CO, pp. 72-73) di cui si legge nei *Coetanei*, dall'altra, l'opera autobiografica di de' Giorgi testimonia di una spiccata istanza di ribellione. Di fronte a un dispiego di riflettori e a indicazioni di regia diversi dalle altre volte, nel momento in cui la protagonista si accorge che «non si trattava della solita ripresa anonima del documentario, già inopportuna e insultante per i feriti, ma di un filmetto di propaganda bello e buono con attrici e registi» (CO, p. 73), per di più in presenza di feriti gravi, decide di andare ad esprimere le sue più schiette rimostranze direttamente al ministro Pavolini, il quale da quel giorno, secondo la rievocazione proposta nei *Coetanei*, interrompe le visite delle dive agli ospedali militari.

Al di là del merito forse eccessivo che l'autrice si autoattribuisce nella sospensione di quella discutibile prassi, di primario interesse si rivela all'interno del testo il recupero di un universo cinematografico e di un intero *milieu* storico e sociale in una chiave inedita, e palesemente critica, rispetto all'informazione ufficiale. Lo stesso avviene in tutti quei passaggi in cui l'autrice rivive, sul filo della finzione letteraria, le riprese dei film nei quali ha recitato nel corso degli anni Quaranta. In ordine cronologico, la prima pellicola che fa la sua apparizione tra le pagine dei *Coetanei* è *La maschera di Cesare Borgia* (1941) di Duilio Coletti. Il commento relativo alla preparazione di una scena del film si unisce, nel quinto capitolo di questa prima parte dell'opera,

[12] Stephen Gundle, Mussolini's Dream Factory. Film Stardom in Fascist Italy [2013], New York-Oxford, Berghahn, 2016, Part I, Fascism, Cinema and Stardom; Cap. 2, The Creation of a Star System; Par. 5, The Workings of Star Culture, Kindle edition.

[13] Ivi, cap. 3, Stars and Commercial Culture; Par. 5, Autarky and Modesty, Kindle edition.

all'inquietudine causata dalla notizia della morte di Italo Balbo, e proietta sull'immagine divistica della narratrice una visione tutt'altro che pacificata: «A Cinecittà lo si seppe mentre stavamo girando con Valenti una scena di selvaggio tentato possesso da parte di Cesare Borgia su me, che impersonavo la consueta tenera colomba fra le grinfie del Nibbio», enuncia la protagonista, «il suo viso era nascosto da una maschera che doveva seppellire la turpitudine del male che lo piagava. La scena era stupida, difficile, e io ero stanca e distratta: c'era una maledetta carrellata che non andava mai bene e, ogni volta, toccava ripetere la scena […]. Intanto giacevo a terra, fra le braccia di Osvaldo, investita dal raggio infuocato dei riflettori» (CO, p. 55). Il giudizio severo sul film, ravvisabile nella rapida descrizione della sequenza, cede il passo nelle righe successive a un sintomatico distacco dalla materia narrata, sintetizzato anche da una successione quasi ironica di frasi nominali:

> Io spalancai gli occhi in una terrorizzata meraviglia, tentai di divincolarmi dalle braccia di Osvaldo che mi ghermivano scoprendomi una spalla e quando fui ben certa che la macchina era giunta al punto convenuto, mi alzai fino a inginocchiarmi, difendendomi sempre meglio dall'abbraccio del bieco potente: ma ecco, ora la maschera del Borgia cadeva: coperto di orride piaghe ne appariva il viso. Lungo sguardo di terrore, urlo acutissimo, indi ricadevo svenuta. La candida biondezza dell'eroina allungata per terra si offriva ora intera alla macchina da presa e doveva creare una così intensa impressione di purità da costringere quel satanasso butterato di Cesare Borgia a ritirarsi, abbandonandola, dopo averla guardata a lungo, là, sola, svenuta e intatta (CO, p. 56).[14]

Da una lettura dei *Coetanei* effettuata in controluce con la visione della *Maschera di Cesare Borgia* ci si accorge che nella pellicola non è presente una scena in cui il protagonista attenti all'incolumità di Ginevra Dianora, il personaggio femminile interpretato da Elsa de' Giorgi; l'urlo e lo svenimento dell'attrice alludono probabilmente al frammento del film in cui Dianora, in cambio della liberazione di Jacopo Bentivoglio, suo innamorato e rivale del protagonista, dichiara di piegare il suo volere alla profferta di Borgia poco prima che questi, voltandosi verso di lei, le mostri il viso piagato [Figure 1-2]. Tuttavia, la descrizione proposta nei *Coetanei* risulta particolarmente efficace ai fini dell'espressione di un punto di vista altro, disallineato e restio ad adeguarsi ai toni propagandistici delle recensioni coeve alla produzione di Coletti e della stampa legata al regime. Se in un articolo apparso sulla rivista «Film» de' Giorgi «è la deliziosa ragazza che faceva gola a Cesare Borgia»[15] e, in un intervento pubblicato sul «Corriere della Sera», «il contributo di Osvaldo Valenti giova molto alla pellicola» per la sua capacità di «disciplin*are* sé e la sua foga

[14] Si noti che in occasione del colloquio con Francesco Savio, discostandosi parzialmente dalla valutazione del personaggio interpretato da Osvaldo Valenti tracciata nei *Coetanei*, de' Giorgi metterà in evidenza la fragilità del Borgia – convintosi alfine a concedere la grazia ai due amanti – e i tiepidi segnali antifascisti di un film in cui «il potente veniva messo in ridicolo, dove Cesare Borgia faceva cattiva figura, dove la fanciulla sposava il buono perché il buono, modesto e sottomesso dai potenti, finiva per avere le sole virtù che valevano» (cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta*, cit., p. 286).

[15] Vice [Antonio Pietrangeli], *Giorni a Roma*, in «Film. Settimanale di cinematografo teatro e radio», XIX (1941), n. 40, p. 5.

con accortezza»,[16] l'autrice pone al contrario l'accento sulla 'stupidità', sulle cadenze stereotipe che serpeggiano nelle scelte tecniche e performative e nella vicenda rappresentata nel film.
Fermo restando il rilievo critico che i brani menzionati possono assumere nell'ambito di un dialogo, di matrice metatestuale e transmediale, tra la narrazione e il piano della performance, occorre sottolineare come, a livello quantitativo e nell'economia complessiva del testo, i riferimenti diretti alle opere cinematografiche non rappresentino che una parte poco cospicua del racconto. I rimandi tematici ad altri film interpretati da de' Giorgi come *La locandiera* (1944) di Luigi Chiarini e *Il tiranno di Padova* (1946) di Max Neufeld non si amalgamano alla diegesi se non per mezzo di sbrigativi accenni. «Io vi apparivo cosparsa di nei, di vezzi, di cipria, di pizzi, saltellante e maliziosa», si precisa in riferimento alla prima pellicola (CO, p. 130); «da alcuni mesi avevo lasciato Roma […] e lavoravo a Venezia intorno a un interminabile film tronfio e inutile» (CO, p. 265), dichiara la voce narrante alle porte del referendum del 1946, liquidando la lavorazione del *Tiranno di Padova* – realizzato negli stabilimenti Scalera Film, trasferitisi durante la Repubblica di Salò nella città lagunare – senza citarne nemmeno il titolo. Alla luce dell'attenzione che de' Giorgi riserva alla sua carriera attoriale pure in opere successive, anche questo aspetto diventa significativo e meritevole di essere esplorato proprio attraverso il confronto con altri testi autobiografici dell'autrice.

3. *Divagrafia plurale*

Tra le opere di Elsa de' Giorgi in cui i segni performativi dialogano con la pagina letteraria, il romanzo autobiografico *Storia di una donna bella* può essere considerato un forziere di temi, motivi, rievocazioni legate all'arte attoriale dell'autrice. Pubblicato nel 1970, e con una stesura risalente alla fine degli anni Cinquanta, il testo contiene non poche occorrenze relative a ciò che Dyer ha individuato come elementi costitutivi della sintassi della performance, tra cui «espressione del volto; voce, gesti […]; postura […]; movimenti del corpo».[17] «Uno sbarrare d'occhi, per renderli grandi e lucenti fino alle lacrime; l'alzata di un sopracciglio per esprimere meraviglia e felicità. Aggrottarle nelle espressioni dolorose, deglutire prima di parlare per dare il senso della commozione» sono solo alcuni degli «effetti più nitidi della verità»[18] che hanno dato forma al bagaglio formativo della protagonista, Elena, una diva del cinema degli anni Trenta che subito dopo lo scoppio della Seconda guerra mondiale – in evidente assonanza con la carriera dell'autrice la quale, come già in parte anticipato, agli albori degli anni Quaranta esordisce a teatro al fianco di Renzo Ricci

[16] Anonimo, *La maschera di Cesare Borgia – Sotto la maschera*, in «Corriere della Sera», 25-26 settembre 1941.
[17] Richard Dyer, *Star* [1979], trad. it. di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Torino, kaplan, 2009, p. 163.
[18] Elsa de' Giorgi, *Storia di una donna bella*, Roma, Samonà e Savelli, 1970, p. 13. Le citazioni tratte dal romanzo verranno d'ora in poi indicate nel testo con la sigla SDB.

– decide di dedicarsi alla recitazione teatrale. Un *close reading*, puntuale ed esauriente, può restituire la ricchezza ermeneutica di un'opera in cui densi ed eloquenti sono i richiami anche alla continuità tra persona e personaggio, a una coscienza della protagonista del suo essere diva maturata in seno all'assidua frequentazione dei set cinematografici. In questa sede, tuttavia, ci si soffermerà prevalentemente sugli scarti di senso generati dalla differenza proposta nel romanzo tra la performance attoriale sul grande schermo e lo stile recitativo richiesto dal palcoscenico.

In contrasto con la maniera in cui il corpo dell'attore viene 'scomposto', «alla stregua di un oggetto smontabile» (SDB, p. 12), dalla macchina da presa e dai tecnici del cinema nelle fasi di lavorazione del film successive allo *shooting*, Elena, al cospetto delle scene teatrali, si ritrova a sperimentare una tecnica recitativa che non pone nessuna mediazione tra la presenza fisica dell'attore e il pubblico. Se l'impatto con il cinema ha provocato in lei uno sbigottimento dovuto alla «scomposizione tecnica della più piccola scena, quella della stessa anatomia della sua persona nel ritrarla, *al* frazionamento del racconto e del personaggio» (SDB, pp. 32-33), il palco teatrale la induce a fare «rigorosamente» i conti con «la coscienza dei propri mezzi espressivi» (SDB, p. 113). Nella solitudine della ribalta, il severo *training* attoriale di Elena si concentra, non a caso, sulle tecniche di emissione della voce; ed è con quella «nuda voce» che la protagonista deve da quel momento in poi «farsi intendere in un silenzio che non *è* quello artificiale del "si gira", ottenuto dal colpo di ciak, dove il valore dei gesti si feticizz*a* nello specchio del cinema. No. Il Teatro è parlare e tacere, in una unica azione dialettica, inscindibile, biologica» (SDB, p. 114). La centralità della voce dell'attrice rappresenta per altro una costante tematica nelle prose autobiografiche di de' Giorgi, compresa la pubblicazione del 1992 *Ho visto partire il tuo treno*, dove l'autrice – in un'alternanza di digressioni che si intrecciano al nucleo diegetico portante costituito dalla ricostruzione del colloquio professionale e sentimentale con Italo Calvino – riflette anche sulle ragioni della propria scrittura, concepita, con lucida dichiarazione d'intenti, come «uno dei *suoi* modi d'azione».[19]

Sul fronte teorico, le pagine di *Storia di una donna bella* a cui si è accennato risuonano nel paragone con le argomentazioni di Morin elaborate nel suo studio sulla nascita della star. Nelle parole dello studioso, «l'attore cinematografico viene costantemente diretto nelle varie scene disperse e frammentarie che gira: segue i segni in gesso dell'operatore, imposta la sua voce secondo le istruzioni del tecnico del suono, mima i gesti del regista. Questa disciplina rende automi».[20] La visione avanzata da Morin di un automatismo, di una disgregazione del corpo dell'attore cinematografico al vaglio della cinepresa e delle tecniche di montaggio delle scene dà l'idea di quella «coscienza dei mezzi espressivi» su cui insiste, nel romanzo del 1970, la figura di Elena nelle sembianze di un ulteriore doppio letterario di de' Giorgi. Da questo punto di vista, se si prova a mettere in relazione il linguaggio letterario con il

[19] Elsa de' Giorgi, *Ho visto partire il tuo treno* [1992], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 142.
[20] Edgar Morin, *Le Star* [1972], trad. it. di Tina Guiducci, Milano, Olivares, 1995, p. 130.

contesto extradiegetico, si osserva come il rapporto tra l'arte recitativa cinematografica e quella teatrale possa essere interpretato sulla base di una analogia con la dinamica che lega l'immagine divistica dell'attrice alla sua scrittura. Alla stregua del teatro, che offre all'artista l'opportunità di una affermazione attoriale intimamente correlata all'esercizio intorno alla tecnica recitativa, allo stesso modo la letteratura corrobora l'affermazione di una soggettività e la creazione di uno spazio di *agency* indipendente rispetto a una immagine precostituita di star persona.
L'espressione di una dimensione autoriale diviene tanto più incisiva, per altro, quanto più si pensa all'ampia diacronia che caratterizza le scritture di de' Giorgi, distribuite lungo un arco cronologico che, come già accennato, dalle soglie degli anni Cinquanta arriva fino al 1997, data della morte dell'artista, e si articola in una serie di generi letterari dalle tematiche e dagli esiti eterogenei. Hanno il valore di un consuntivo, secondo l'ottica appena tracciata, le parole di de' Giorgi riportate in un articolo del 1992 edito su «La Stampa»: «Per tutta la mia vita l'ambizione massima è stata quella di conquistare l'intelligenza», confessa l'attrice, «tutta la mia seduzione l'ho esercitata per essere riconosciuta come persona pensante».[21]
A questo punto del ragionamento, si rende necessario specificare che una lettura dell'itinerario divistico dell'attrice come lineare processo di rifiuto o di rovesciamento, in virtù del lavoro sulle scene teatrali e della produzione letteraria, dell'immagine pubblica che si è andata costruendo nel mondo cinematografico italiano degli anni Trenta rischia di risultare fuorviante. A fronte di una rilevante problematizzazione della propria dimensione divistica operata da de' Giorgi, esistono anche esempi di continuità nella raffigurazione della sua postura artistica. Solo per citarne uno tra i più palesi, per di più conservati in uno di quei luoghi di incubazione delle immagini delle star che sono le riviste, sfogliando i periodici, di settore e non, si scopre che esiste una 'iconografia' ricorrente nella rappresentazione dell'attrice-scrittrice – allusiva, oltretutto, alla natura proteiforme del suo talento – proposta dagli organi di stampa. È del 1945 il numero di «Film Divi» che ritrae de' Giorgi di fronte a una scultura da lei realizzata [Figura 3]; in una posa simile, che la vede quasi intenta a voler definire i contorni della sua opera plastica con la mano, l'autrice appare in alcune riproduzioni fotografiche degli anni successivi, come quella proposta sulla terza pagina della «Stampa Sera» nel dicembre del 1967.[22]
Tenuto conto del diverso grado di agentività e di una più autonoma rappresentazione del sé offerta all'artista dalle scritture autobiografiche, anche in rapporto ad altre forme testuali come le riviste, non tragga quindi in inganno l'attitudine dell'attrice-scrittrice a non rinnegare per sé la definizione di antidiva,[23] attitudine che si presta piuttosto ad avvalorare l'idea di una dinamica di interazione tra cadenze performative,

[21] Elsa de' Giorgi, *Volevo conquistare una mente ho scelto Italo Calvino*, in «La Stampa», 11 novembre 1992.
[22] Cfr. Francesco Campo, Elsa de' Giorgi: da ingenua a scrittrice sofisticata, cit.
[23] Cfr. Francesco Savio, *Cinecittà anni Trenta* cit., p. 289. Ha commentato questo aspetto Paola Zeni nel saggio *«Forse avevo imparato a recitare». Le autobiografie delle dive del Ventennio*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie. Ovvero delle attrici che scrivono*, in «Arabeschi», (2019), n. 14, Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità [ultimo accesso 14 luglio 2021].

immagine divistica e pratica scrittoria come sistema di segni complesso. Sulla scia delle interazioni tra l'espressione letteraria e la visualità, infatti, la «polisemia strutturata»[24] di cui parla Dyer in riferimento al concetto di star persona si riflette, in una accezione più estesa, anche negli oggetti di studio. Nell'analisi di Maria Rizzarelli dedicata alle attrici che scrivono, «le modalità di interazione fra performance e scrittura sono varie e multiformi e richiedono in primo luogo un impegno nella definizione dell'oggetto di indagine, che rappresenta già una compromissione nei confronti di un approccio radicalmente interdisciplinare».[25] La prospettiva divagrafica, dunque, accogliendo le commistioni tra codici verbali e audiovisivi a livello metodologico, può fornire un ausilio all'interpretazione di campi di ricerca che si configurano, più che come un sentiero rettilineo, come le facce di un diamante; si tratta di una prospettiva qui posta alla base delle note abbozzate e quale conclusione provvisoria di uno scenario critico da esplorare e di un discorso ancora da scrivere.

[24] «Per "polisemia" si intendono significati ed effetti, molteplici ma finiti, che appartengono a un'immagine divistica» (Richard Dyer, *Star*, cit., p. 89).

[25] Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive*, cit., p. 2. Per un primo ragguaglio relativo alla categoria della 'divagrafia' si rinvia anche a Maria Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», (2017), n. 10, Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano - Arabeschi Rivista di studi su letteratura e visualità [ultimo accesso 14 luglio 2021].

IMMAGINI

Figura 1. Fotogramma tratto dal film *La maschera di Cesare Borgia* (regia di Duilio Coletti, 1941)

Figura 2. Fotogramma tratto dal film *La maschera di Cesare Borgia* (regia di Duilio Coletti, 1941)

Come? Elsa De Giorgi scultrice? Ebbè, che vai a capi, *dicono i partenopei quando ti vogliono far comprendere come ognuno ha i suoi estri, e che è inutile ragionarci sopra. Elsa De Giorgi ha un concetto dell'arte molto vasto: non lo confina soltanto sul tavolato del palcoscenico, non si accontenta del successo che quest'arte le dà sulle scene, ma lo va a cercare altrove come quei tipi che non trovano mai l'amore e con questa scusa non sono fedeli a nessuna donna. Insomma, vogliamo dir questo: non prendiamo sul serio la "scultura" di Elsa, ma la consideriamo come una scappata, una "evasione" una specie di infedeltà ch'ella si concede ogni tanto alle spalle di quell'arte più sua per la quale indubiamente è nata. Per viverci e trionfarvi tutta la vita.*

Figura 3. «Film divi», 1945, p. 3 (particolare)

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Maria Rizzarelli

La diva che scrive, la diva de-scritta
Letteratura e performance di e intorno a Marilyn

Il presente contributo intende pedinare le tracce della presenza del mito di Marilyn sedimentate nella produzione letteraria (in particolare nelle pagine autobiografiche dell'attrice, nella sceneggiatura di *The Misfits* di Arthur Miller e nel romanzo *Blonde* di Joyce Carol Oates). Tali casi di studio consentono di indagare le ambivalenze dell'*interplay* fra scrittura e performance e di saggiare la tenuta ermeneutica e verificare l'estensione della categoria critica di "divagrafia" (scrittura delle dive e sulle dive) – categoria che si costruisce a partire dalla convergenza di *cultural, visual, stardom* e *celebrity studies*. Nello specifico, questo studio è volto a mettere in luce gli effetti di tali sovrapposizioni in campo letterario per provare a sciogliere le ambiguità delle relazioni fra segni verbali, gestuali e performativi che si coagulano attorno alla costruzione della *star persona* e per tentare di chiarire quale ruolo e quale funzione vengono attribuiti alle parole che raccontano la vita della diva e quale significato assumono entro i confini dello *storytelling* che definisce i contorni della sua mitologia.

This essay intends to follow the presence of Marilyn's myth in literature (in particular in the autobiographical pages of the actress, in the screenplay of The Misfits *by Arthur Miller and in the novel* Blonde *by Joyce Carol Oates). The examples will represent case studies which are particularly significative to the exploration of the ambivalence in the interplay between written production and performance, and also to test the hermeneutic soundness and to verify the extent of the critique category called "divagrafia" (writings by and on divas) - a category built at the intersection of cultural, visual, celebrity and stardom studies.*
Specifically, this research aims to highlight the effects of such juxtapositions in the literary field in order to attempt to unravel the ambiguities in the relation of the verbal, gestural and performative signs which coalesce around the star persona. The ultimate goal is to clarify the role and function attributed to the words used to tell the life of Marilyn, as well as the meaning they take on within the boundaries of storytelling which are defined by her mythology..

1. *Un corpo da decifrare*

Siamo, sono, sei
per viltà o per coraggio
quell'uno che torna sempre
a questa scena
portando un coltello, una macchina fotografica
un libro dei miti
nel quale
i nostri nomi non compaiono
Adrienne Rich

Nel 1961 Goffredo Parise si trova a New York e una sera incontra uno scrittore che aveva conosciuto dieci anni prima seduto al tavolino di un locale insieme a una grande e famosa attrice. Lo scrittore è Truman Capote, l'attrice Marilyn Monroe. Vent'anni dopo, ricordando questo incontro, Parise disegna il profilo della diva in poche righe che riassumono i tratti tipici dell'immagine letteraria della star – quei tratti che si sono venuti sedimentando nella spessa trama mitologica formatasi dopo la sua tragica morte, a partire dalle pagine più intense a lei dedicatele proprio da Capote. Parise scrive:

> Al contrario della sua immagine cinematografica, Marilyn […] era un «unicum», si sarebbe detto organico, tanto da far pensare a un corpo trasparente, un po' come le libellule, attraverso il cui corpo si vede. La voce, quel pigolio-miagolio, lo confermava e ancora una volta, come sempre, non il profumo, bensì l'odore, qualcosa tra lo zolfo e una capretta da latte.[1]

Nel tentativo di cogliere con le parole la sua aerea imprendibilità, Parise punta sulla metafora animale e pone l'accento sul corpo dell'attrice, perturbante e fragilissimo, sfuggente e al tempo stesso trasparente, lasciando emergere un'eco del *conversational portrait* della *bellissima bambina* abbozzato da Capote in *Music For Chameleons* (1975), in cui lo scrittore amico accenna alla sua sfuggente e inafferrabile essenza paragonando la diva a un colibrì:

> È una bellissima bambina. Non mi riferisco a ciò che è ovvio… forse troppo ovvio. Non credo che sia un'attrice in senso tradizionale. Ciò che ha – questa presenza, questa luminosità, questa intelligenza a sprazzi – non potrebbe mai emergere su un palcoscenico. È così fragile e sottile che solo l'obiettivo può coglierlo. Come il volo di un colibrì: solo una cinepresa può fissarne la poesia.[2]

Eppure, malgrado questa consapevolezza in merito all'inafferrabilità della sua bellezza, molti autori hanno tentato di fissarne le caratteristiche peculiari, con varianti rispetto alle alate forme accennate da Capote e da Parise: Tabucchi la descrive come una farfalla,[3] Buzzati immagina di farla volare sulle braccia di un genio degli inferi che vorrebbe scongiurare la sua morte,[4] mentre in anni più recenti Joyce Carol Oates riprende l'immagine del colibrì nel capitolo della biografia romanzata dedicata all'attrice (*Blonde*, 2000), in cui racconta la sua metamorfosi, l'incipit di una vita nuova, che segna l'irreversibile passaggio da Norma Jean Baker a Marilyn Monroe.[5] Considerandola una *Beautiful child* (Capote) o una «sorellina minore» (Pasolini),[6] le scritture dedicate alla star paiono tutte partorite da qual processo di umanizzazione

[1] Goffredo Parise, *Marilyn dolce libellula umana* (1983), in Id., *Quando la fantasia ballava il «boogie»*, a cura di Silvio Perrella, Milano, Adelphi, 2005, p. 175.
[2] Truman Capote, *Musica per camaleonti* (1975), trad. it. di Maria Paola Déttore, Milano, Garzanti, 2000, p. 226.
[3] Cfr. Antonio Tabucchi, *La polvere della farfalla*, in Marilyn Monroe, *Fragments. Poesie, appunti, lettere*, a cura di Stanley Buchthal e Bernard Comment, trad. it. di Grazia Gatti, Milano, Feltrinelli, 2010, pp. 11-18.
[4] Cfr. Dino Buzzati, *All'alba* (1962), in Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 40-53.
[5] Joyce Carol Oates, *Blonde*, trad. it. di Sergio Claudio Perroni, Milano, Bompiani, 2016, pp. 222-235.
[6] Cfr. Pier Paolo Pasolini, *La rabbia*, in Id., *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 1, p. 397.

del mito di cui parla Morin a proposito della fenomenologia divistica entro la quale Marilyn, vista anche da lui come «il simbolo dell'innocenza animale della carne»,[7] si offre quale emblema di un mutamento e di una crisi del profilo delle stelle, fra il «crepuscolo» e la loro «resurrezione», in un tempo in cui lo *star system* perde il suo statuto auto-regolatore onnipervasivo e automitopoietico, ma lascia comunque che le star sopravvivano superando l'appartenenza alla propria epoca e proiettandosi sul terreno dell'«immortalità»[8] delle rappresentazioni artistiche. L'epopea di Marilyn si consuma proprio sul crinale di questa trasformazione: la sua inquieta ascesa al successo, e la sua tragica fine, mostrano chiaramente una ferita insanabile dentro l'olimpo di celluloide, ma al tempo stesso proiettano la sua figura in una dimensione altra, che ne fa oggetto di narrazione poetica in vita come in morte. Morin interpreta i capricci, le insoddisfazioni, le crisi di Marilyn come sintomi di un bovarismo riattivato dalle trappole del dispositivo divistico. La diva gli appare come «l'eroina della nuova femminilità»: a differenza dell'«uomo che vuole realizzarsi nel successo, la donna da Madame Bovary sino a Marilyn Monroe cerca la sua realizzazione nel *vivere*».[9] Ma l'autenticità del bìos rivela tutta la sua ambivalenza, «tutto quello che Marilyn fa per superare il proprio mito – afferma ancora Morin – è subito mitificato da Hollywood».[10] La parola scritta si insinua entro le maglie di questa inquieta e continua performance prima di tutto attraverso le scelte relative alla costruzione della propria immagine che la diva compie dal momento in cui viene riconosciuta come la stella più luminosa del firmamento hollywoodiano: le letture di grandi classici (da Dostoevskij a Joyce) esposte nei servizi fotografici che la ritraggono con un libro in mano; la scrittura della propria biografia; il matrimonio con un intellettuale. In secondo luogo la parola degli scrittori prova a catturare il segreto di questa enigmatica e seduttiva figura, che incarna alla perfezione la funzione mediatrice tra «il cielo dello schermo e la terra»,[11] tipica del processo di laicizzazione che attraversa l'universo divistico fra gli anni Trenta e gli anni Sessanta.
All'immaginario letterario viene consegnano un intrigante rompicapo e un'affascinante materia di racconto che si regge sulla definizione di *stardom* che dà Richard Dyer, «un'immagine del modo in cui le star vivono», che «unisce lo spettacolare con il quotidiano»,[12] insieme alla considerazione di Morin dei divi come «esser*i* ibrid*i*»,[13] nati dalla con-fusione fra attore e personaggio entro una narrazione che non permette più di distinguere le due sfere, assommandole entrambe nella

[7] Edgar Morin, *Arthur e Marilyn* (1956), in Id., *Sul cinema. Un'arte della complessità*, a cura di Monique Peyrière e Chiara Simonigh, trad. it. di Anna Battaglia, Milano, Raffaello Cortina, 2021, p. 191
[8] E. Morin, *Le star* (1972), trad. it. di Tina Guiducci, Milano, Edizioni Olivares, 1995, p. 194
[9] Ivi, p. 191.
[10] E. Morin, *Arthur e Marilyn*, cit., p. 192. A tal proposito della si rimanda anche a Jameson che cita esplicitamente il caso di Marilyn, come paradigmatica del processo di mercificazione delle star «trasformate nella propria immagine» (Fredric Jameson, *Postmodernismo*. *Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo* (1984), trad. it. M. Manganelli, Fazi, Roma, 2015, Edizione del Kindle, Cap. 1).
[11] E. Morin, *Le star*, cit., p. 51.
[12] Richard Dyer, *Star* (1998), trad. It. Di Carla Capetta, Daniela Paggiaro, Antonello Verze, Torino, Kaplan, 2009, p. 55.
[13] E. Morin, *Le star*, cit., p. 55.

categoria di «star persona» che è il risultato della costruzione di una figura generata dallo star system. In altri termini, dato che le stelle del cinema, come i personaggi dei romanzi, «non sono altro che immagini prodotte, personalità costruite», scrittori e intellettuali si sono spesso accaniti nell'azione di decostruzione e smascheramento di tale ipostasi identitaria, producendo a loro volta una moltiplicazione di proiezioni soggettive. La vita di Marilyn, con l'infinita varietà delle sue versioni, costituisce un esempio emblematico di questo palinsesto diegetico nel quale la sua soggettività si trova implicata in un complesso gioco di specchi fra finzione e realtà, fra recitazione e ricerca di autenticità.

In tale composita lunga costruzione performativa si sovrappongono senza soluzione di continuità parole e immagini, foto, scritture, film, sceneggiature dentro le quali il corpo di Marilyn appare come intrappolato, plasmato e riscritto da forze eterogenee rispetto alle quali la sua voce prova a prendere le distanze e ad assumere con consapevolezza il ruolo che sta recitando. È in questo distacco che si legge la rivendicazione di una libertà possibile, che però sembra far parte della performance complessiva. La scrittura sembrerebbe il «segno di performance»[14] attraverso cui affermare il proprio *self-empowerment*, ma i tre momenti che prenderemo in esame mostrano il paradosso di una narrazione divagrafica che non lascia spazio a un reale affrancamento dalla propria immagine: la presa di parola è sempre in qualche modo condizionata dallo *star system*. Sia nella propria autobiografia (*My Story*, 1974), scritta dal *ghostwriter* Ben Hetch, sia nella sceneggiatura di *The Misfits* (1961), composta da Miller per proiettare sul grande schermo un'altra immagine di Marilyn, l'attrice si trova comunque definita entro i confini della parola altrui. Il paradosso è forse che soltanto una scrittura assolutamente eterodiretta come quella di Joyce Carol Oates (che in *Blonde* lavora sull'empatica riscrittura della biografia dell'attrice) consente a Marilyn di essere il personaggio che aveva sognato. Costruendo un raffinato e intenso palinsesto intertestuale, che riattiva le istanze emancipatorie del soggetto narrato attraverso la citazione di testi che la diva ha letto o avrebbe potuto leggere, la scrittrice lavora alla ricostruzione della personaggia[15] provando ad appropriarsi e a rileggere in modo estremante originale il metodo stanislavskiano dell'immedesimazione.

Si tratta di un discorso che richiede senz'altro un approfondimento e una lettura accurata dell'intera costellazione di scritture che ruotano intorno al mito di Marilyn; in questo primo affondo si intende pertanto pedinare soltanto alcune tracce sedimentate nella produzione letteraria, da considerare come esempi particolarmente

[14] Sulla definizione dei «segni di performance» al cinema e sulle loro possibili interpretazioni cfr. R. Dyer, *Star*, cit., pp. 160 e sg. Per la costellazione dei possibili campi di applicazione dei *Performance Studies* e delle pratiche rituali e identitarie della performance all'estetica della letteratura si rimanda a Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, pp. 173-174.

[15] Si utilizza qui il lemma «personaggia» in riferimento alla categoria critico-ermeneutica che evidenzia la dimensione eccentrica, costruita in funzione della decostruzione della (etero)normatività patriarcale, delle figure femminili protagoniste sia dei romanzi che dei film: a tal riguardo si rimanda a R. Mazzanti, S. Neonato, B. Sarasini (a cura di), *L'invenzione della personaggia*, Guidonia Montecelio (Roma), Iacobelli, 2016.

significativi per indagare le ambivalenze dell'interazione fra scrittura e performance, per mettere alla prova la tenuta ermeneutica e verificare l'estensione della categoria critica di 'divagrafia'[16] (scrittura delle dive e sulle dive) – categoria che si costruisce a partire dalla convergenza di *cultural, visual, stardom e celebrity studies*. Nello specifico questo saggio è volto a mettere in luce gli effetti di tali sovrapposizioni in campo letterario per provare a sciogliere le ambiguità delle relazioni fra segni verbali, gestuali e performativi che si coagulano nel profilo della *star persona*, e tentare altresì di chiarire quale ruolo e quale funzione vengono attribuiti alle parole che raccontano la vita della diva nonché quale significato assumono entro i confini dello *storytelling* che definisce i contorni della sua mitologia.

2. Senza trucco

Solo parti di noi potranno mai
toccare ~~solo~~ parti di altri –
la nostra verità è solo
questo in realtà – la nostra verità.
Marilyn Monroe

Prima di analizzare i testi autobiografici di Marilyn occorre soffermarsi brevemente sulla definizione di campo della divagrafia e sulla maniera originale e inconfondibile con la quale la star adotta le retoriche specifiche di questo genere. Entro i confini di tale categoria critica si situa prima di tutto la vasta produzione di scritture del sé che si collocano accanto alle interviste e a tutta l'attività pubblicistica e mediatica che costruisce il ritratto della vita (privata e pubblica) di una star, di testi che contribuiscono a consacrare l'immagine divistica già affermata. Dyer sorprendentemente, pur adottando «una prospettiva sociosemiotica aperta»,[17] non fa cenno alla produzione memoriale delle attrici malgrado ponga una certa attenzione all'«ampia gamma di testi mediatici», dove troverebbero posto certamente accanto ai

[16] Per il significato e l'applicazione teorica del neologismo "divagrafie" (che ho usato per la prima volta all'interno della relazione tenuta nel corso del forum di FASCinA (Forum annuale delle Studiose di Cinema e Audiovisivi, che si tiene a Sassari dal 2011), ora pubblicata in M. Rizzarelli, *L'attrice che scrive, la scrittrice che recita. Per una mappa della 'diva-grafia'*, in Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti (a cura di), *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, in «Arabeschi», V, luglio-dicembre 2017, 10, pp. 366-371, http://www.arabeschi.it/13-/ [ultimo accesso 4.11.2021], mi permetto di rimandare a Maria Rizzarelli, *Il doppio talento dell'attrice che scrive. Per una mappa delle "divagrafie"*, in «Cahiers d'études italiennes», 32 | 2021, consultato il19 juillet 2021, http://journals.openedition.org/cei/9005 [ultimo accesso 4.11.2021]; DOI: https://doi.org/10.4000/cei.9005. Quella relazione e le riflessioni elaborate per l'occasione sono diventate oggetto di dialogo e di scambio profondo con molte amiche studiose presenti al convegno e hanno costituito poi il punto di partenza per l'elaborazione di un progetto di ricerca finanziato (PRIN 2017 *Divagrafie. Drawing a Map of Italian Actresses in writing* || *D.A.M.A.* | *Divagrafie. Per una mappatura delle attrici italiane che scrivono* || *D.A.M.A.*) che sto svolgendo insieme a Lucia Cardone (Principal Investigator dell'Università di Sassari) e ad Anna Masecchia (responsabile dell'Unità di ricerca dell'Università di Napoli – Federico II). In questo saggio, concepito nell'ambito del progetto di ricerca sulle *Divagrafie*, provo a estendere i confini teorici di tale categoria anche ad alcune scritture sulle attrici che dialogano in modo esplicito con le autodivagrafie.

[17] Giulia Carluccio, *Nota per una prefazione* a R. Dyer, *Star*, cit., p. 5.

vari interventi «sulla stampa quotidiana e periodica», alla radio e in tv, nel campo di quella che lui definisce la «promozione» e la «pubblicità».[18] Una delle questioni più delicate a proposito delle scritture delle attrici chiama in causa il loro debole statuto autoriale, per il quale Mariapaola Pierini ricorre all'immagine molto efficace della scrittura «sull'acqua»,[19] caratterizzato da una pratica autobiografica in funzione di una legittimazione culturale (che sembra assicurare stabilità e consenso), verso cui convergono le strategie del mercato editoriale insieme a quelle dell'industria dello spettacolo.

Nonostante l'eterogeneità delle formule e dei generi adottati, all'interno di un corpus multiforme e variegato, emergono alcuni *topoi* ad alta frequenza che si ripresentano costantemente nella divagrafia e che si ritrovano anche fra le pagine firmate da Marilyn: la narrazione di una parabola ascendente che conduce dalla miseria, dall'anonimato o dalle frustrazioni dell'infanzia al successo e alla fama della vita adulta; la contrapposizione dialettica fra il presente e il passato; il ritorno al punto di partenza geografico, memoriale, affettivo da cui tutto ha avuto inizio. Come ricorda Ruth Amossy, le autobiografie delle star propongono un motivo ricorrente, che è poi spesso presente in tutte le scritture del sé,[20] e cioè il delicato equilibrio fra vicinanza e distanziamento, continuità ed evidenza della metamorfosi fra le differenti immagini dell'io che si fronteggiano su piani asincronici («what happens to the former caterpillar watching the butterfly?»).[21] A complicare però tale paradigmatico confronto interviene – sempre secondo Amossy – un complesso processo di stereotipizzazione, implicato dalla dimensione pubblica dell'immagine della star, rispetto alla quale la voce narrante dichiara di voler prendere le distanze, anche se nel corpus testuale rappresentativo da lei indagato (che comprende le autobiografie di Marilyn, Lana Turner, Mary Pickford, Marlene Dietrich ed altre) si osserva come la relazione problematica con il doppio fantasmatico della *star persona* discenda dalla logica del genere e non da una scelta individuale dell'attrice.[22]

Nel caso di Marilyn possediamo due testi memoriali, un'autobiografia (*My Story*, scritta da un *ghostwriter* d'eccezione quale è Ben Hetch nel 1954, ma pubblicata postuma nel 1974) e una raccolta di 'frammenti' (*Fragments. Poesie, appunti, lettere*, pubblicati nel 2010), che rispondono all'istanza di fondo che anima la scrittura delle attrici e che considera la parola scritta come il principale strumento per la costruzione di una versione alternativa al racconto della propria vita, al di là di quello che passa attraverso il fagocitante dispositivo multischermico costituito dallo *star system*. Ma,

[18] R. Dyer, *Star*, cit., p. 86.
[19] Federica Mazzocchi, Mariapaola Pierini, *Domani passati, mancati, omessi. Sull'autobiografia di Valentina Cortese*, in Lucia Cardone, Anna Masecchia, Maria Rizzarelli (a cura di), *Divagrafie, ovvero delle attrici che scrivono*, cit., http://www.arabeschi.it/23-domani-passati-mancati-omessi-sullautobiografia-di-valentina-cortese-/ [ultimo accesso 4.11.2021].
[20] A titolo esemplificativo cfr. Andrea Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 12 e sg.
[21] Ruth Amossy, *Autobiographies of Movie Stars: Presentation of Self and its Strategies*, in «Poetics Today», 1986, 7, p. 683.
[22] Cfr. ivi, p. 678.

come avverte ancora Amossy, «The tacit legislation of star autobiography implies that the public image is maintained at the very moment it is denounced and present even when the real woman appears behind the glamourous surface».[23] La presenza di un *ghostwriter* (che esce dall'ombra nella recente riedizione del testo, nel 2007, per i tipi di Taylor Trade, che riconoscono allo sceneggiatore il titolo di co-autore)[24] non fa che amplificare il filtro delle convenzioni di genere, presentando la *storia* della diva bionda «attraverso archetipi di derivazione fiabesca», dall'infanzia infelice, tormentata dai vagabondaggi presso varie famiglie affidatarie e dal difficile rapporto con la figura materna, alle varie tappe che hanno segnato la metamorfosi da Norma Jeane a Marilyn Monroe, fino al raggiungimento del tanto agognato successo e al matrimonio con Joe Di Maggio. La narrazione si arresta con il capitolo dedicato al viaggio di nozze durante il quale la star si reca in Corea, per far visita ai soldati inviati sul fronte di guerra. Si tratta della sua consacrazione e della conferma della sua «appartenenza al pubblico e al mondo, non perché avessi talento – chiosa lei stessa – e nemmeno perché fossi bella, ma perché non ero mai appartenuta a nient'altro o a nessun altro».[25]

Non è chiaro perché Marilyn non abbia mai dato l'autorizzazione alla sua pubblicazione, ma è evidente il processo di espropriazione della propria voce messa in atto dal sistema divistico che controlla il mercato editoriale. Peraltro è probabile che al racconto consegnato nel 1954 alla penna di Hecht vengano interpolate alcune aggiunte successive alla morte dell'attrice:[26] nel ventinovesimo capitolo, intitolato *Perché sono una spostata di Hollywood*, si legge il rimando evidente al film del 1961; mentre nella conclusione del tredicesimo c'è una palese 'premonizione' della sua tragica fine («Sì, avevo qualcosa di speciale e sapevo cos'era. Ero il tipo di ragazza che trovano morta in una camera da letto con un flacone vuoto di sonniferi in mano»).[27]

Eppure, malgrado passi attraverso il filtro della parola altrui, giunge forte e chiara la resistenza di Marilyn alla forza cannibalica del potere degli *studios*, e la pretesa di «essere trattata come un essere umano» e di non essere «venduta al pubblico come un afrodisiaco di celluloide».[28] Sembrerebbe insomma che l'attrice metta in atto una «strategia consapevole, ostinatamente perseguita»,[29] che affida alla scrittura lo strumento del riscatto della propria immagine. Entro tale progetto performativo

[23] Ivi, p. 699.
[24] A tal proposito cfr. Giaime Alonge, *Hollywood Misfits. Marilyn Monroe e Ben Hecht*, in Giulia Carluccio, Mariapaola Pierini (a cura di), *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, in «La Valle dell'Eden», 28-29, 2014-2015, p. 121.
[25] Marilyn Monroe, *La mia storia. Riflessioni autobiografiche scritte con Ben Hecht*, trad. it. di Andrea Meacci, Roma Donzelli, 2010, p. 189.
[26] Ad opera dello stesso sceneggiatore, come sostiene per esempio Alonge, o di altri, come afferma perentoriamente la moglie di Hecht: cfr. ivi, pp. 132-135.
[27] M. Monroe, *La mia storia*, cit., p. 93.
[28] Ivi, pp. 212 e 207.
[29] Anna Masecchia, *Bionda con libro. Appunti sull'iconografia di Marilyn che legge*, in Giulia Carluccio, Mariapaola Pierini (a cura di), *Miti d'oggi. L'immagine di Marilyn*, cit., p. 57.

rientrano senz'altro i vari servizi fotografici in cui si fa ritrarre con un libro in mano o mentre scrive su un quaderno.
Si tratta di un progetto «in fin dei conti fallimentare»[30] (dato che molte di quelle foto saranno pubblicate solo dopo la sua morte), che tenta comunque di combattere sullo stesso terreno di costruzione della propria icona come *dumb blonde*, mostrandosi come donna che legge e che scrive. Per altro il servizio per la rivista «Life», che dà l'avvio a questa controarrazione visuale, viene realizzato da Philippe Halsman nel 1952, lo stesso anno della riedizione del calendario in cui la star aveva posato nuda, quasi a voler affidare al libro il compito di rivestirla. Come nota giustamente Anna Masecchia, che ha analizzato il complesso apparato della *mise en scene* che sta dietro a questi scatti, essi disinnescano «quel meccanismo di circolazione degli sguardi su cui si fonda il successo (e il controllo) dell'immagine divistica femminile: la diva non guarda in macchina, non sorride, non adesca lo spettatore, non rivolge le sue attenzioni al pubblico degli ammiratori ma a un oggetto estraneo, fondamentalmente incongruo, un libro, che cattura i suoi occhi e forse anche una parte della sua strategia sensuale».[31] È significativo, invece, che molte delle foto che costituiscono questa iconografia incongruente di Marilyn siano pubblicate nel volume che raccoglie i frammenti delle sue scritture private, proprio perché i curatori, a distanza di quasi mezzo secolo dalla morte della diva, puntano l'accento sulla sua inafferrabilità, che ruota attorno alla stereotipica contrapposizione fra un corpo osservato e desiderato da tutti per la sua carica erotica dirompente e la pratica di una scrittura che registra un'attività intellettuale insospettabile.
Nei *Fragments* possiamo leggere accanto a testi dalla funzione eminentemente strumentale (elenchi di azioni da svolgere, di canzoni, di ingredienti per dolci, di buoni propositi o di risposte da dare per prepararsi a un'intervista), insieme alle lettere o agli appunti per memorizzare e riflettere sulle lezioni di Lee Strasberg, alcuni abbozzi di poesie e schegge di memorie, resoconti di sogni che dimostrano una necessità costante di mettere su carta le parole che tormentano l'ostinato e inquieto percorso di autoformazione della diva, dai primi anni Quaranta (i primi appunti sono del 1943) fino all'anno della sua morte. Si avverte chiaramente fra queste pagine la funzione terapeutica della scrittura, che si rafforza nei primi anni Cinquanta a partire dal concomitante avvio delle lezioni di Strasberg, e delle sedute psicanalitiche con la dottoressa Hohenberg. A dimostrazione di ciò valga anche soltanto un esempio che riporta il frammento di un inquietante e sintomatico sogno:

L'anestesia mi ha rassicurato in modo medico – nella stanza è tutto bianco anzi non riesco nemmeno a vedere nessuno solo oggetti bianchi – mi aprono – Strasberg con l'assistenza della Hohenberg e non trovano assolutamente nulla – Strasberg è profondamente deluso ma anche peggio – accademicamente stupito di aver commesso un errore simile. Pensava di trovare così tanto – più di quanto avesse pensato di trovare in una

[30] *Ibidem*.
[31] Ivi, p. 58. A proposito delle strategie performative fotografiche e dell'ultimo mitico servizio realizzato da Bert Stern cfr. Giulia Carluccio, Stefania Rimini, *Ninfa estrema. Marilyn Monroe nello sguardo di Bert Stern*, in «K. Revue trans-européenne de philosophie et arts», 2 - 1/2019, pp.169-180.

persona e invece non c'era assolutamente nulla – priva di alcunché di umano, vivo, senziente – è uscita soltanto segatura così sottile – come da una bambola di pezza – e la segatura si sparge su tutto il pavimento e il tavolo e la dott H è perplessa perché improvvisamente si rende conto che si tratta di un nuovo tipo di caso di ~~all~~ (allievo – o studente – stavo scrivendo).
Una paziente fatta di vuoto completo distrugge i sogni e le speranze teatrali di Strasberg […].[32]

La minaccia del vuoto completo (*complete emptiness*) è il fantasma che incombe con una certa ricorsività a turbare la felicità del successo ottenuto, con una sincera e autentica consegna dei propri «mostri» interiori (in alcuni appunti risalenti al 1956, li definisce «i miei più fedeli compagni»)[33] ai segni di un grafia tormentata da sottolineature, cancellazioni, ricomposizioni, che mostrano ripensamenti, riletture e un costante rispecchiamento nella cornice della pagina, entro cui si cerca una breccia per sfuggire alla trappola dell'immagine divistica. Tuttavia, anche quando la donna fa capolino «sotto la superficie dell'immagine glamour» della diva, sembra che perfino questa apparizione venga irreggimentata dalle leggi dello *star system* e piegata alle retoriche delle sue narrazioni pubblicitarie.

3. Per proteggere la sua perfezione

> *Ha visto* Gli spostati*? C'è una sequenza in cui potrebbero riuscire a vedere quanto un albero può essere spoglio e strano per me. Non so se dà proprio quell'impressione sullo schermo – alcune delle scelte nella sequenza che hanno usato non mi piacciono.*
> Marilyn Monroe

Nel 1957 in una recensione della versione italiana della biografia in forma di intervista dedicata alla star da Pete Martin (*Marilyn Monroe*, London, Frederick Muller, 1953), pubblicata nella serie dei *Romanzi del Corriere*, Leonardo Sciascia segnala l'incidenza della costruzione retorica e della funzione pubblicitaria dell'immagine della diva intellettuale:

L'intento di Martin – afferma lo scrittore – è quello di presentarci un «ritratto di donna che pensa». E, a parte ogni sospetto sulla prefabbricazione pubblicitaria dei pensieri di Marilyn, bisogna riconoscere che le confessioni e le battute che il Martin trascrive si adattano a meraviglia a questo personaggio femminile di trasognata sensualità. Battute come quella dello Chanel Numero Cinque («A letto cosa vi mettete addosso?». «Lo Chanel Numero Cinque») sono di una sottile pornografia da far pensare subito all'ufficio di pubblicità: ma non è escluso che la Monroe, ormai calata dentro il suo mito, abbia meccanicamente assunto la coerenza di un personaggio creato dalla fantasia erotica dei produttori e del pubblico. E forse in lei è il senso (e un po' lo sgomento) di trovarsi chiusa in una «forma», una pirandelliana forma: e ha tentato a un certo punto di spezzarla in una fuga verso l'intelligenza – anche se tutto si riduce a un marito intellettuale e a un intellettuale partner.[34]

[32] M. Monroe, *Fragments*, cit., p. 99.
[33] Ivi, p. 135.
[34] Leonardo Sciascia, *Vite di Marilyn*, in «Lavoro», X, 15, 14 aprile 1957, p. 14.

Al di là della cinica ironia e del nascosto moralismo che si coglie in queste righe, sorvolando sulla necessità di interpretare in chiave letteraria (pirandelliana) la logica ferrea dello *star system* riportando al noto l'ignoto, ciò che colpisce è l'acuta intuizione che Sciascia mostra già a quell'altezza delle dinamiche costitutive della *star persona*,[35] intesa come prodotto di fabbrica di un apparato fondato sullo scambio dialettico fra sistema di produzione e audience, fra le cui maglie si consuma la fusione irreversibile fra attore e personaggio.[36] In altri termini, la sete insaziabile del pubblico di oltrepassare la superficie dello schermo e di scoprire cosa e chi si cela sotto la pelle di celluloide dei fantasmi di luce proiettati dentro le sale cinematografiche diviene materiale retoricamente rielaborato nella mitologia di ogni stella, la cui vita (artistica) risponde a questa richiesta esplicita degli spettatori e delle spettatrici.[37] La dichiarazione di autenticità si configura come la risposta obbligata alla curiosità vorace sulla verità della persona occultata dal funzionamento del dispositivo divistico.

Il caso di Marilyn risulta perfettamente conforme a tale meccanismo mitopoietico, aggiungendo però un tocco personale alla messa in scena delle contraddizioni su cui è fondata il suo profilo di *good bad girl*, che combina due elementi tipici dello *stardom*: «la vergine innocente e la vamp impura», dissolvendone i confini «in una sorta di sintesi ardente».[38] Al superamento e all'edificazione di tale nuova figura mitologica contribuisce non poco l'apporto di Henry Miller, che fa la sua comparsa nella vita dell'attrice quasi a garanzia della autenticità dell'attrazione della diva nei confronti dell'universo apparentemente incongruente della letteratura, della poesia e dell'arte. Ma al di là della biografia e della narrazione mediatica relativa al terzo matrimonio di Marilyn, uno snodo fondamentale è rappresentato dalle vicende che ruotano attorno a quello che si rivelerà essere l'ultimo suo film, ovvero *Gli spostati* (*The Misfits*, di John Huston, del 1961), la cui sceneggiatura è tratta da un racconto di Miller, nell'adattamento da lui concepito come un regalo per la moglie, un'occasione per correggere e riscrivere la sua immagine consentendole di interpretare al cinema un grande ruolo drammatico disegnato in realtà ricalcando proprio la sua silhouette. È chiaro allora come la confusione paradigmatica fra attrice e personaggio tipica del divismo venga esasperata e amplificata da un vertiginoso gioco di riflessi, che letteralmente innesca il fuoco incrociato di rifrazioni fra Marilyn e la sua proiezione iconica.

Sebbene l'impronta dello sceneggiatore sia molto forte, il film si offre come il risultato della combinazione fra la sua visione autoriale e quella del regista, due

[35] Del resto, la prima edizione de *Les stars* di Morin esce proprio nell'anno in cui viene pubblicato l'articolo sciasciano e comunque, al di là di ogni ipotesi, lo scrittore lo cita esplicitamente in un saggio del 1981: cfr. *L'alfabeto delle stelle*, in Leonardo Sciascia, *«Questo non è un racconto». Scritti per il cinema e sul cinema*, a cura di Paolo Squillacioti, Milano, Adelphi, 2021, p. 99.

[36] A tal proposito si rimanda a E. Morin, *Le star*, cit., pp. 53 e sg.

[37] Dyer ritiene che la nascita del divismo da un punto di vista sociologico derivi dal «punto di incontro tra la richiesta del pubblico (la star come un fenomeno di consumo) e l'iniziativa del produttore (la star come fenomeno di produzione)» (*Star*, cit., pp. 20).

[38] E. Morin, *Arthur e Marilyn*, cit., p. 189.

sguardi ingombranti che paiono soffocare le potenzialità interpretative dei grandi attori coinvolti, costretti in fin dei conti tutti a recitare se stessi e il loro differente analogo modo di essere degli 'spostati'.[39] Per quanto riguarda Marilyn ciò appare evidente sin dalla sua prima apparizione (lievemente differente dallo script),[40] che la mostra di fronte a uno specchio mentre ripassa le battute che dovrà pronunciare di lì a poco nel corso della sua audizione per il divorzio al tribunale di Reno, in Nevada («Capitale Mondiale del Divorzio»).[41] La postura, l'azione, l'ansia e l'incertezza recitata in questa scena iniziale non lasciano dubbi sulla coincidenza fra il ruolo di Roslyn e la persona di Marilyn, o almeno l'immagine ideale che ha di lei Miller. Il suo ruolo pigmalionico emerge con chiarezza sin dalla nota introduttiva, in cui afferma la sua marca autoriale forte e rivendica l'originalità di una scrittura drammaturgica che pre-vede ogni «sfumatura del personaggio» e vorrebbe anticipare «attraverso le parole le emozioni che il film dovrebbe possedere una volta terminato».[42] Del resto, il mito di Pigmalione ben si adatta al grande schermo,[43] alle relazioni tipiche dei rapporti di forza fra l'attrice e le figure di potere quali quella del produttore, del regista, del divo, che – come nota giustamente Chiara Tognolotti evidenziando le sovrapposizioni fra mito e fiaba – «"scopre" la sua Cenerentola/Galatea elevandola dalle umili origini, educandola alla pratica del set e avviandola verso il successo».[44]

Quando Marilyn incontra Miller è già stata consacrata nell'olimpo delle star, ma sta lavorando su se stessa alla ridefinizione del suo profilo, sta provando con tutte le sue forze a scendere dal piedistallo che la imprigiona nella forma rigida e pietrificata di un'immagine che non la soddisfa (se vogliamo utilizzare ancora il mito ovidiano).[45] La lettura, la formazione e la cultura in generale sembrano le armi sulle quali questa figura dalla bellezza conturbante punta per la sua "animazione" o rigenerazione. Da questo punto di vista la dimensione altamente letteraria della sceneggiatura di Miller avrebbe dovuto, entro la logica pigmalionica, sancire la sua metamorfosi in una creatura viva, libera dalle gabbie di una soggettività artificiale, sottratta alle forze eterodirette dello *star system* grazie all'azione di un principe della scrittura. In realtà, le cose andarono diversamente. «In nome della lettera del testo – afferma Mariapaola Pierini, analizzando il caso di *The Misfits*, dal punto di vista della recitazione – sul set del film si consumò uno scontro acceso tra drammaturgo (sceneggiatore) e attore, e i due protagonisti del confronto uscirono entrambi duramente provati da quell'esperienza. Così il film, nato come omaggio all'attrice, si trasformò in qualcosa

[39] Cfr. Mariapaola Pierini, *Attori e metodo. Montgomery Clift, Marlon Brando, James Dean e Marilyn Monroe*, Arezzo, Zona, 2006, pp. 141-156.
[40] Cfr. Arthur Miller, *Gli spostati* (1961), trad. it. di Nicola Manuppelli, Roma, Nutrimenti, 2021, pp. 15-16.
[41] Ivi, p. 11.
[42] Ivi, p. 7.
[43] Victor Stoichita, per esempio, rilegge *Vertigo* in questa chiave: cfr. Victor Stoichita. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, il Saggiatore, 2006.
[44] Chiara Tognolotti, *Introduzione* a Ead. (a cura di), *Cenerentola, Galatea e Pigmalione. Raccontare il divismo femminile nel cinema tra fiaba e mito*, Pisa, ETS, 2020, p. 9
[45] Cfr. Simona Busni, *Racconti di nascita. Pigmalione e il mythos del melodramma nel cinema italiano*, ivi, pp. 99 e sg.

che assomiglia alla demistificazione, o quanto meno all'impietoso disvelamento della sua fragilità e incompiutezza d'artista».[46] Anziché mettere in mostra la forza (interpretativa) di Marilyn, il personaggio di Roslyn insiste sulla contrapposizione fra la sua fragilità e la sua bellezza e rinchiude l'attrice dentro i confini dell'inafferrabilità di tale antitesi. Più che un ruolo disegnato per far emergere la verità della persona, si palesa essere la proiezione fantasmatica della disperata attrazione che Miller prova per lei, del desiderio di salvarla dalle sue pulsioni autodistruttive, e di comprendere fino in fondo ciò che si cela dietro il velo di smisurata tristezza che avvolge la sua bellezza. In una delle scene del film più significative, per esempio, in cui fascino e disperazione si sprigionano dalla gestualità e dai movimenti del corpo della diva, si intravede lo sguardo interrogativo dello scrittore che si riverbera in quello degli altri personaggi, spettatori inconsapevoli e sopraffatti dalla indecifrabilità di quella donna:

> Per un attimo sola, si guarda intorno. La radio sta ancora suonando il jazz. Si lancia in una calda, solitaria, languida danza fra le erbacce, e giunta sotto un grande albero si ferma e poi lo abbraccia, premendo il viso contro il suo tronco.
> Guido, Isabelle e Gay sono ora uno accanto all'altro sulla soglia della casa e la guardano disorientati. […] Gay attraversa le erbacce, raggiunge l'albero e cerca delicatamente di far voltare Roslyn, che tiene il viso nascosto sotto il braccio. Non appena le tocca la spalla, lei si gira e lo fronteggia e, inaspettatamente, la sua espressione è luminosa e allegra. Gay accenna un sorriso, ma è sconcertato.[47]

Il disorientamento, la sorpresa, le manifestazioni di stupore e incomprensione di fronte a un corpo esuberante avvolto da una coltre di profondo sconforto (poche battute dopo Gay formulerà chiaramente l'interrogativo che questa incongruenza gli provoca: «Sei una donna davvero bellissima […] Come mai sei così triste?»)[48] e di una palese fragilità sono i termini entro cui viene descritta l'eccentricità di Marilyn da Miller anche nelle sue pagine autobiografiche che raccontano uno dei loro primi incontri:

> L'occhio ricercava invano un difetto nell'architettura della figura di Marilyn che ballava, e questa perfezione pareva richiamare l'inevitabile offesa che l'avrebbe resa più simile agli altri. E da qui nasceva il desiderio di difendere questa perfezione. Non era poi difficile immaginare quanto fosse costato a Marilyn sopravvivere fino a quel momento, e adesso, a quanto sembrava, era senza alcun appoggio al mondo.[49]

E poco dopo, passando dalla scena del party a quella del set, mentre seguita a osservarla, lo scrittore continua a disegnarne il ritratto:

[46] M. Pierini, *Attori e metodo*, cit., p. 145
[47] A. Miller, *Gli spostati*, cit., pp. 43-44.
[48] Ivi, p. 45.
[49] A. Miller, *Svolte. La mia vita*, trad. it. di Maria Teresa Marenco e Marco e Dida Paggi, Milano, Mondadori, 1988, p. 323.

[…] il modo che aveva di muovere il corpo fu per me come una scossa che mi attraversò tutto quanto; una sensazione del tutto in contrasto con la tristezza di lei e il fascino del palcoscenico e le macchine e la gente che si agitava indaffarata a preparare la nuova scena.[50]

Le parole di Miller però non salvano e non liberano Marilyn, che nella vita come sul set degli *Spostati* rimane prigioniera degli aggettivi che tentano di definirla, dei segni verbali che provano a decifrare l'ombra che si presenta sul suo volto e a delimitare il perimetro delle sue azioni. Il film, malgrado il cast stellare e l'eccezionale marca autoriale data dall'accoppiata Miller-Huston, sarà una trappola per tutti gli attori coinvolti.

4. Dalla parte di lei con metodo

La vita comincia adesso
[…]
nel mio lavoro – non
voglio obbedirle più
e posso fare il mio lavoro con la pienezza
che voglio dato che sin da quando ero bambina
il primo, intatto desiderio è stato fare l'attrice […].
Marilyn Monroe

Come ammetterà dopo l'uscita di *The Misfits* e il divorzio dallo scrittore, il fallimento di quella impresa stava proprio nell'impossibilità di tracciare un confine fra la vita reale e quella vissuta sullo schermo:

'Forse non avevo abbastanza – sai a cosa mi riferisco – distanza dal personaggio. Arthur mi ci aveva messo dentro e il nostro matrimonio stava andando a pezzi in quel periodo. Forse stavo recitando troppo me stessa, una me stessa ideale'.
'Ma questo è il Metodo, no? Trovare te stessa'.
'Trovare delle esperienze aiuta. Forse io stavo veramente recitando me stessa e Arthur stava scrivendo di me e non del personaggio – o di me prima che ci separassimo.[51]

La scoperta del Metodo, la frequentazione dell'*Actor Studio* e l'incontro con Lee e Paula Strasberg sono certamente (come traspare anche negli appunti autobiografici) una delle esperienze più importanti che segnano il percorso di formazione della diva bionda e contribuiscono ad amplificare e complicare la confusione fra arte e vita. Del resto, però, è anche vero che dal punto di vista della pratica recitativa paradossalmente la «mancanza di distanza» fra Marilyn e Roslyn impedisce una canonica applicazione del Metodo, che punta sulla capacità performativa dell'attore di 'accorciare' le distanze dal personaggio, pur rimanendo sempre se stesso.

[50] Ivi, p. 324.
[51] M. Monroe, in James Goode, *The Making of* The Misfits, New York, Limelight Editions, 1986, p. 74. La dichiarazione di Marilyn è citata e tradotta da M. Pierini in *Attori e metodo*, cit. p. 155.

L'ultimo esempio di scrittura divagrafica che qui si prende in esame, *Blonde* di Joyce Carol Oates, mostra come il personaggio di Marilyn, sul terreno eminentemente finzionale (anche se biofinzionale) del romanzo, metta a fuoco ancora una volta il lacerante dissidio fra un'intera vita vissuta inseguendo il sogno d'essere una stella del cinema e i meccanismi cannibalici del sistema divistico che infrangono quel sogno nel momento stesso in cui lo inverano. Evocato in più occasioni a partire dalla nota introduttiva e dall'epigrafe iniziale e richiamato fin nell'ultima pagina,[52] il metodo stanislavskiano, che avrebbe in linea ipotetica consentito a Marilyn di trasformare il peso ingombrante del bìos in materia da plasmare per le sue performances artistiche, si offre come speculo tematico attraverso il quale osservare la costitutiva inscindibile mistura tra *fact* e *fiction*, verità e menzogna della performance identitaria della diva. Quando decide di scrivere della vita della diva bionda l'autrice si trova già di fronte a una storia romanzesca, «una vita distillata in forma di romanzo»,[53] che ha conosciuto molteplici declinazioni diegetiche e performative, che descrivono la parabola archetipica dal grande sogno dell'ascensione al firmamento delle star al precipizio nel baratro della disperazione e della morte. Oates dichiara in premessa di aver ricostruito quella storia «con l'ausilio della sineddoche. In luogo delle numerose famiglie presso le quali Norma Jeane venne data in affidamento da bambina, *Blonde* ne prende in considerazione soltanto una, frutto di fantasia; in luogo dei vari amanti, problemi di salute, aborti, tentativi di suicidio, ruoli cinematografici, *Blonde* ne prende in considerazione soltanto alcuni simbolici».[54] La scrittrice applica dunque uno dei possibili stili retorici tipici della biografia (secondo Nadel sono quattro: metonimico, metaforico, sineddotico o ironico),[55] scegliendo di integrare ciò che è discontinuo e considerando paradigmatico un dettaglio della vita dell'attrice.
Oates ricrea la voce di Norma Jeane nella sua disperata e impossibile presa di distanza da quella di Marilyn Monroe, adattando al disegno del suo profilo e alla sua performance all'interno del complesso palcoscenico diegetico generato dal suo immaginario la tecnica di immedesimazione proposta da Stanislavskij. Sembra infatti che abbia seguito lei stessa le indicazioni per la pratica del «cosiddetto cerchio d'attenzione», per cercare un «punto di contatto con il personaggio», per sentire e «cogliere i suoi pensieri più intimi, rievocare il passato, sognare il futuro».[56]
Provando a leggere e a sovrapporre i diversi racconti delle vite di Marilyn emerge un palinsesto esplosivo di accenti che pretendono di dire la loro verità sulla storia dell'artista, tendendo al massimo le corde della pluridiscorsività implicita nella struttura romanzesca. Fra le tante versioni che proiettano sulla pagina lacerti e

[52] Cfr. J.C. Oates, *Blonde*, pp. 7 e 9. Nel 2012 Oates è tornata alla storia di Marilyn in un racconto intitolato *Black Dahlia & White Rose* (*Dalia Nera & Rosa Bianca*), in Emiliano Morreale, Mariapaola Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, cit., pp. 24-47).
[53] Ivi, p. 7.
[54] *Ibidem*.
[55] Cfr. Ira Bruce Nadel, *Biography & Four Master Tropes*, in «Biography», 4, pp. 307- 315. Si veda anche a tal proposito Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 131.
[56] Kostantin S. Stanislawskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a cura di Gerardo Guerrieri, trad. it. di Elena Povoledo, Roma-Bari, Laterza, 2020, p. 93.

segmenti della biografia e della mitologia della *good bad girl*, da cui divergono i punti di vista dei vari personaggi coinvolti, emerge la voce dell'attrice generata dalla discordanza delle versioni e tormentata dal contrasto fra un ipotetico sé e una soggettività plasmata dalle tante forze esterne del sistema mediatico. Il raffinato e intenso dispositivo narrativo costruito da Oates si configura a tutti gli effetti come una «biofiction multipiano», caratterizzata cioè da una «struttur*a* polifonic*a* e poliprospettic*a* nell*a* qual*e* si intrecciano numerosi piani diegetici e spazio-temporali»,[57] entro le cui maglie il passato dell'attrice ritorna di continuo, riavvolgendo il nastro della storia su se stessa, fino a tornare sempre al punto di partenza dei traumi infantili. Non è semplice decifrarne il senso e muoversi con equilibrio dentro i molteplici livelli di lettura che questo romanzo-mondo di Oates propone. Dopo un po', addentratisi nell'edificio diegetico costituito da diverse centinaia di pagine, ci si perde dentro la camera degli specchi costituiti dai suoni e dagli sguardi che si sono piegati a interrogare le vicende della vita della star più luminosa del firmamento hollywoodiano, che più ha messo «in discussione la sua lucentezza».[58] Eppure la metafora della luce è il filo di Arianna che permette di orientarsi in questa 'iperbiofiction'. Superata la cornice paratestuale composta dalla nota introduttiva, dalle epigrafi e dal preambolo costituito da una sorta di ballata della morte, Oates ci mostra Norma Jeane bambina e poi adolescente e adulta che in vari scenari cronologici si trova sempre dentro una sala cinematografica nella quale assiste al film della «Principessa Buona» e del «Principe Misterioso», senza riuscire a vederne la fine («*questo film l'ho visto per tutta la vita, eppure mai fino in fondo*»).[59] La fondativa esperienza spettatoriale della diva, che attraversa tutta la trama,[60] amplifica il gioco degli sdoppiamenti e pare elevare un inno al potere fantasmatico e proiettivo del grande schermo:

> *Questo film è la mia vita!* […] *Perché la vita ha senso solo nelle trame dei film. E non esistono trame fuori dal buio della sala.* […] Ci fu un giorno, un'ora in cui capì che il destino della Principessa Buona, così bella in quanto così bella e in quanto Principessa Buona, è quello di cercare nello sguardo altrui la conferma del proprio essere. *Poiché non siamo chi ci raccontano che siamo, se non siamo raccontati. Non è così?* […] Preferiamo trovarci all'esterno degli altri, non all'interno, risucchiati dentro di loro. *Se solo potessi dire: Ecco, quella sono io! Quella donna, quella cosa sullo schermo, ecco chi sono.*[61]

Alla fine però questo riconoscimento si compie e il bacio che i due amanti si scambiano permette una miracolosa coincidenza fra le figure in sala e quelle proiettate «nella luce guizzante riflessa dallo schermo gigantesco». La «psico-

[57] Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., p. 54.
[58] M. Pierini, *Attori e metodo*, cit., p. 130.
[59] J.C. Oates, *Blonde*, p. 17.
[60] Per un approfondimento su questo aspetto si rimanda al bel saggio di M. Pierini, *Lettere d'amore alle star: qualche nota su Joyce Carol Oates, Marilyn Monroe e Marlon Brando*, in Clara Allasia, Mariapaola Pierini, Francesco Prono, Chiara Tavella (a cura di), *Fotogrammi a parole*, in «Sinestesie», XX, 20, pp. 165-179.
[61] Ivi, pp. 17-19.

narrazione» a volte «consonante», altre volte «dissonante»[62] che attraversa le più di settecento pagine ci mostra Norma Jeane diventare progressivamente l'«Attrice Bionda», e trasformarsi nella Roslyn disegnata dal suo «marito ignorato» e ritrovare in Clarke Gable il «Principe Misterioso», quella figura paterna sempre venerata nell'olimpo delle stelle e protagonista del primo e unico film della sua vita. Nella pagina conclusiva ritornano la sala cinematografica, i fantasmi dell'infanzia, «il frullo d'ali di un colibrì» che l'ha accompagnata lungo tutta la sua breve esistenza, e con essi l'eco del Metodo con cui aveva imboccato la strada per trovare se stessa: «Concentrati Norma Jeane non lasciarti distrarre il cerchio di luce è tuo tu ne sei il centro esso ti segue ovunque tu vada».[63]

[62] Per una definizione di «psico-narrazione» e per le sue tipologie si rimanda a R. Castellana, *Finzioni biografiche*, cit., pp. 48-51.
[63] J.C. Oates, *Blonde*, p. 767.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Katia Trifirò

Performance tra testo e corpo: Bene, Eduardo, Fo e la ricezione critica degli attori che scrivono

È diventato sempre più determinante studiare il cosiddetto comportamento recuperato, teorizzato da Richard Schechner, nei processi compositivi della nostra drammaturgia. A partire da questa premessa, il contributo proposto si concentra sulla ricezione critica dei processi spettacolari che trovano nella performance attorica il punto di intersezione tra la scena e la pagina, interrogando le cronache teatrali di spettatori d'eccezione come Flaiano, Arbasino e Pagliarani.

It has become increasingly crucial to study the so-called restored behavior, theorized by Richard Schechner, in the compositional processes of our dramaturgy. Starting from this premise, the proposed contribution focuses on the critical reception of the spectacular processes that find in the acting performance the point of intersection between the scene and the page, interrogating the theatrical chronicles of exceptional spectators such as Flaiano, Arbasino and Pagliarani.

Gli scrittori e il teatro: una querelle *irrisolta*

Oggetto mobile tra autore e attore, secondo una fortunata definizione di Claudio Meldolesi, la drammaturgia si colloca, nel panorama italiano novecentesco, al centro di un dibattito critico caratterizzato da tensioni multiple e contrastanti. Da un parte vi sono le ragioni "letterarie" del testo teatrale, ascrivibili alla funzione degli scrittori esautorati prima dagli attori e poi dai registi, e dall'altra vi è la specificità di una tradizione scenica fondata sull'attore e destinata ad alimentare nella contemporaneità l'originale vocazione autoriale che trova scaturigine nella "microsocietà" dei comici dell'arte: qui si incrociano vita quotidiana e creatività artistica, proiettando sulla scena le dinamiche relazionali interne alla compagnia.[1] Una prospettiva, quest'ultima,

[1] Scrive Dario Tomasello: «L'idea di una microsocietà dell'attore che è alla base del dispositivo dell'intrateatralità è inclusiva, nella sua apparente esclusività, di un microcosmo dal quale la realtà sembrerebbe restare esclusa. Si tratta di un dispositivo proprio della tradizione teatrale italiana per cui il mestiere costituisce un universo liminale destinato, al contempo, a escludere e ad ammettere la realtà quotidiana, rigiocandola sul terreno di ciò che nella *competence* interpersonale tra gli attori è già, prima ancora di qualsivoglia realizzazione scenica, parte del gioco (*jeu*; *play*). Tutta la migliore tradizione teatrale italiana muove, allora, verso la definizione di una linea di svolgimento intima, ambiguamente ancorata, pur nello spettro ampio dei temi che affronta, allo sforzo di far circolare un messaggio interno alla compagnia. È chiaro che in tal senso sarà il Novecento a determinare la cartina di tornasole più probante di questo repertorio intra-teatrale, in una visione necessariamente emica (per usare il lessico dell'antropologia) che domina la condotta dell'attore capace di rovesciare la direzione normalizzante di una messinscena in nome di una qualità più profondamente autentica. L'intra-teatralità si realizza a partire da questa confidenza, da questa attenzione delicatissima e costante al profilo dei propri sodali, alla trama disegnata dalla dimensione corporea e psicologica di chi viva dentro

interpretabile anche attraverso la lente metodologica dei Performance Studies di ispirazione schechneriana, in riferimento ai processi e alle pratiche che fondano e circondano il fatto teatrale, ponendo l'accento sia sulla trasmissione di un sapere, come quello attoriale, che si compie «nel corpo e mediante il corpo»,[2] sia sulle peculiarità della relazione tra attore e pubblico.
Alla luce di queste acquisizioni, è possibile trovare nell'ipotesi dell'attore-autore, variamente descritta dagli studiosi, un possibile banco di prova per verificare una genealogia drammaturgica che fonda un repertorio in cui la frattura tra scrittura e pratica scenica si ricuce, giacché è il corpo stesso dell'attore, in dialogo con i compagni di scena e con il pubblico, che la genera. Si tratta di una questione antica, che apre tuttavia, nella storia teatrale italiana, il problema della difficile articolazione di un repertorio drammaturgico autentico, riconducibile alla *querelle* su una autorialità teatrale controversa. È facile comprendere come «l'organizzazione della vita attoriale, nei suoi circuiti disegnati sulle orbite imprendibili di una peculiarità micro-sociale», come nota Dario Tomasello, abbia determinato «molta della nostra produzione teatrale, sia per via di una diretta influenza delle strategie di compagnia sulle ragioni profonde della partitura, sia per l'urgenza di ripercorrere o addirittura scardinare quelle strategie, quella stessa modalità di funzionamento di un metodo compositivo preciso».[3]
È secondo questa precisa consapevolezza, contrapposta alla pratica di una scrittura che esclude le logiche di un metodo compositivo di matrice attorica, che si può attraversare il vivace dibattito sul rapporto tra intellettuali e teatro. Innescato, alla metà degli anni Sessanta, a partire dall'inchiesta di «Sipario», esso intreccia le ragioni dei mutamenti in atto sulla scena italiana alle diverse istanze che definiscono il ruolo degli intellettuali nella vita teatrale del tempo, tra il rinnovamento delle esperienze artistiche e la ricerca di nuovi linguaggi critici.[4] Un dibattito che, dentro e fuori le colonne della rivista, interroga critici, teatranti e letterati su dissidi irrisolti e mali antichi, intercettando, tra gli altri, lo sguardo polemico di Alberto Arbasino. Quali sono, si chiede lo scrittore lombardo, «le ragioni della frattura fra intellettuali e teatro in Italia?»:

> La rivista «Sipario» ha riunito su questo tema una trentina di risposte di scrittori. Più o meno scadenti e deluse: m'interessa poco, non me ne importa niente, gli attori sono pessimi, i registi vanesi, i repertori assurdi, gli spettacoli noiosissimi, preferisco cenare in trattoria o leggermi Shakespeare a casa mia. Sulla medesima questione, un seminario organizzato a Roma da Alessandro Fersen ha provocato scontri a puntate fra letterati e teatranti: affollatissimi, spesso ridicoli, quasi mai divertenti; e con un'assai scarsa comprensione reciproca.[5]

---

l'esperienza del fare teatro», *Tra performance e performatività*, in Dario Tomasello-Piermario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale*, Imola, Cue Press, 2020, p. 78.
[2] Marco De Marinis, *Teoria della performance, Performance Studies e nuova teatrologia*, in Marco De Marinis e Roberta Ferraresi (a cura di), *Pensare il teatro. Nuova Teatrologia e Performance Studies*, «Culture teatrali», 26, 2017.
[3] D. Tomasello, *Tra performance e performastività*, cit., p. 78.
[4] Su queste questioni si rimanda a Katia Trifirò, *Scene di carta. Intellettuali e critica teatrale nell'Italia degli anni Sessanta*, Imola, Cue Press, 2021.
[5] *Ibidem*.

Ad emergere dal dibattito è il difficile rapporto tra due mondi, quello dei letterati che giudicano il teatro italiano della propria epoca «un fatterello di nessuna importanza»,[6] secondo il commento di «Sipario» all'inchiesta sugli scrittori e il teatro, e quello degli uomini di scena – autori, critici, attori, registi, direttori di stabili – che prendono parola a propria volta per rivendicare la specificità della creazione teatrale, in base alla quale i letterati, per cominciare a fare del teatro, «dovrebbero fare *tabula rasa* della loro esperienza di uomini di penna e ricominciare da capo, dalla gavetta; sopra, o almeno davanti, a un palcoscenico».[7]
Istanze contrastanti come queste sono interpretate da Arbasino secondo una duplice prospettiva: la critica contro le «perorazioni universalissime» della "corporazione dei letterati" intorno al fatto scenico («ci ragguagliano sulle attuali condizioni del teatro – avverte l'autore – né più né meno che una romanza di Metastasio»)[8] e la consapevolezza delle caratteristiche del lavoro teatrale, con un'attenzione specifica alle «componenti materiali della messinscena»,[9] sia in riferimento alla scena nazionale coeva, sia a confronto con le esperienze straniere. Da questo punto di vista, non solo la letteratura, ma anche il teatro rischia di non essere al passo con la cultura, nel panorama più generale di interessi corporativi e limiti strutturali che si configurano in quelle che Arbasino definisce incapacità critica dei teatranti e mancanza d'informazioni teatrali da parte dei letterati.
Un gioco al massacro con responsabilità reciproche: «Nei "maggiori paesi europei" esiste, si sa, una società con una fisionomia; e una letteratura (nonché un teatro) al corrente con la cultura: non delle Corporazioni Chiuse che si guardano in cagnesco».[10] Verrebbe voglia di un'inchiesta simmetrica, rincara Arbasino, intitolata "I teatranti e la cultura" e articolata secondo le medesime domande già rivolte agli scrittori, ma questa volta «indirizzandole – in bottiglia – alla Barca dei Comici»:

> 1) Nei maggiori paesi stranieri esiste un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro. Da che cosa dipende secondo lei la frattura che esiste invece in Italia fra i teatranti e la cultura? 2) Personalmente quale è stata e quale è la sua posizione di attore (o di organizzatore, o di regista) nei riguardi della cultura? 3) Legge mai un libro? Ha interesse per qualche autore o qualche opera della letteratura italiana?[11]

Da questo ribaltamento spiazzante del punto di vista, sembra emergere un paradosso, che assume da una parte la forma di una cesura netta, ribadendo la contrapposizione tra uomini di teatro e letterati, con le incursioni di questi ultimi su un terreno che non

[6] *Risposta alle risposte*, presentazione del numero 231 di «Sipario» (1965) che ospita *Gli scrittori e il teatro. Rispondono i teatranti*.
[7] Intervento di Fersen, ivi, p. 7.
[8] Alberto Arbasino, *Tristi amori*, in Id., *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 487.
[9] Gianni Turchetta, *Fra testo-centristi e spettacolisti: per una storia della critica teatrale degli scrittori*, *Introduzione* a *Itinerari della critica teatrale del Novecento*, a cura di Mariagabriella Cambiaghi e Gianni Turchetta, Milano-Udine, Mimesis, 2019, p. 12.
[10] Alberto Arbasino, *Tristi amori*, cit., p. 486.
[11] *Ibidem*.

si preoccupano di conoscere, mentre dall'altra configura un equivoco di fondo, relativo alla frattura fra i teatranti e la cultura – speculare a quella fra i letterati e il teatro. Ci sono in gioco molteplici questioni, tra le quali la funzione del teatro nella società, il ruolo delle compagnie (Arbasino chiama in causa l'attore, ma anche l'organizzatore e il regista), l'enigma del repertorio drammaturgico: se non c'è in Italia un rapporto diretto tra le esperienze letterarie più avanzate e il teatro, dall'altra parte «ci si domanda anche quali mai attenzioni ritenga di meritare il nostro teatro da parte della gente di cultura».[12]
Ma soprattutto inizia a profilarsi il problema dell'assenza di un carattere specifico della scena, su cui lo scrittore lombardo insiste a lungo. L'unica preoccupazione del nostro teatro rimane cioè quello di essere «Festa degli Occhi»,[13] mentre manca il coraggio di una scelta critica fondamentale. «Oceani di tedio narcisistico» negli spettacoli – è una delle accuse, – escludono rigorosamente «quel connotato del *divertimento* (nel senso nobile: Mozart!) che veniva ritenuto indispensabile sia da Shaw sia da Gramsci sia da Brecht».[14] L'equivoco di fondo, spiega Arbasino, è che nessuna «personalità o complesso teatrale, in Italia», per «un cumulo di ragioni tristissime e note», ha mai effettuato quella «scelta critica fondamentale» in grado di dare appunto una fisionomia alla scena nazionale:

> Invece di Pagare di Persona, come più o meno a lungo ha sempre fatto ogni artista serio, la vita professionale del teatrante è una Partita Doppia dove entrano le "voci" più sconcertanti e riprovevoli. Eclettico fino al cinismo, ciascuno occupa tutte le posizioni nello stesso tempo: Broadway e off-Broadway, i classici e la Rive Gauche e le barzellettacce. Disponibili per ogni abominio radiofonico o pubblicitario, come quei loro antichi colleghi che non dicevano mai di no a un Committente – e giustamente venivano sepolti fuori dalla Terra Consacrata – tutti sembrano esigere invece la stessa deferenza meritata dagli autori rigorosi, Musil o Webern. Sempre pretendendo d'agire. Nel Senso della Cultura. Però producendo in ultima analisi – sempre – soltanto del Boulevard.[15]

L'attenzione si sposta così dal versante dei letterati a quello dei teatranti, per verificare le ragioni che limitano l'invenzione scenica e impediscono alla produzione drammaturgica, ma anche alla regia, di raggiungere risultati in grado di portare il sistema teatrale italiano agli stessi livelli di quello europeo. Non è una questione di "valori" ma di "generi", precisa Arbasino, se è vero che un boulevard di qualità è «molto più serio di tanti classici strapazzati nei piccoli teatri più austeri»:[16] «in qualunque capitale teatrale seria, esiste da un lato la commedia "brillante", digestiva". E va benissimo: quando trionfa a Broadway o nel West End, dichiarando apertamente la propria commercialità, senza sollecitare i consensi dei letterati, né gemere sotto la loro disistima. In altri locali, più piccoli e poveri, il teatro si rivolge invece all'intelletto degli spettatori».[17] Ma «quando si torna al teatro italiano, "non

[12] Ivi, p. 487.
[13] Ivi, p. 488.
[14] Ivi, p. 489.
[15] *Ibidem*.
[16] *Ibidem*.
[17] Ivi, p. 488.

un'idea solca la sua superficie"»,[18] per quella vituperata mancanza di coraggio che impedisce tanto agli autori quanto ai registi di sperimentare soluzioni innovative sia sul piano della drammaturgia sia su quello della scrittura scenica.
Per lo scrittore, quali che siano l'oggetto artistico osservato e il campo d'indagine scelto, «un'opera che bada al presente e tenta di aprirsi in qualche modo sul futuro, ancorché sgangherata e baraccona», risulta «– proprio per definizione – *migliore* dell'opera che si reclina anche nobilmente sul passato, rifiuta ogni rischio e ogni incognita, si adagia sicura nel solco compiaciuto dell'esperienza altrui, ancorandosi ai contenuti più rassicuranti».[19] Alla metà del decennio questo significa riconoscere che il teatro italiano è diviso in due parti disuguali: «il côté Niccodemi e quello di Artaud», la «stucchevolezza dei prevedibili» contro la «spericolatezza dei disperati», da un lato «l'Accademia e l'Arcadia, apparentemente sonnacchiose ma pronte a uccidere pur di difendersi», dall'altro «una perversa insistenza difensiva nello spingere agli estremi oltraggi il paradosso cretino ma vero per cui non alligna in Italia un teatro autentico in quanto gli Italiani già fanno tanto teatro nella vita di tutti i giorni».[20]

Carmelo Bene e la scrittura di scena

La differenza tra codici e linguaggi è quella che porta Arbasino a collocare su posizioni contrapposte Giorgio Strehler e Carmelo Bene, la stessa differenza, afferma, che «oppone in tutto il mondo gli eredi di Brecht e i nipoti di Artaud», generando quella «ghiotta controversia fra due posizioni contrapposte e altrettanto legittime» che «pare attualmente il lievito delle civiltà teatrali più progredite»,[21] pur con tutti i limiti riconosciuti al nostro teatro. È per questo, azzarda lo scrittore, che se al "côté Niccodemi" appartengono praticamente *tutti* – con il medesimo spirito, Flaiano allude all'occhieggiare dell'«ombra di Niccodemi»[22] tra le quinte di uno spettacolo della Ginzburg, – sarebbe forse rischioso fondare il "côté Artaud" sul solo Carmelo Bene. «Non so neanche se sappia criticamente quel che sta facendo», scrive Arbasino:

[18] *Ibidem*.
[19] Alberto Arbasino, *La dolce noia*, in *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 324.
[20] Ivi, p. 373.
[21] Ivi, p. 370. «Il tema decisivo del teatro contemporaneo rimane questa disputa irrisolta fra i due modi di Brecht e di Artaud di concepire il senso dello spettacolo moderno: il Teatro Epico, oppure (appunto) il Teatro della Crudeltà», Alberto Arbasino, *Il grande teatro*, in *Grazie per le magnifiche rose*, cit., p. 311. Negli anni Sessanta l'opera di Artaud, sino a quel momento poco noto fuori dalla Francia, si impone agli uomini di teatro, e soprattutto alla generazione più giovane, in una prospettiva teatrale «schematicamente ridotta ai due principi portanti della crudeltà, appunto, e del coinvolgimento, che peraltro riassumevano bene l'irrazionalismo mistico e metafisico come la violenta fisicità della complessa e magica visione del grande folle di Marsiglia», Cesare Molinari, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 174.
[22] Ennio Flaiano, *"La segretaria" di Natalia Ginzburg*, in Id., *Lo spettatore addormentato*, a cura di Anna Longoni, Milano, Adelphi, 2010, p. 248 (titolo originale: *È tanto grave dormire a teatro?*, 23 novembre 1967).

ho visto solo un suo *Ubu Roi* eccellente lo scorso autunno; poi un *Edoardo II* veramente come poteva intenderlo Marlowe: un vespaio di Earls e di Lords intorno a un "caso", un "ensemble" che copre e soffoca un "duo" affaccendato a smontare un trono fatto di cassette da verdura, per trasformarlo in un letto (e la concertazione rendeva perfino tollerabile quel suono di "elisabettiano tradotto" che nelle bocche birignose dei nostri soliti attori "primari" fa venir voglia di sdradicar le poltrone e tirargliele in testa). Si può constatare una linea precisa e una scelta di repertorio significativa, che coincide con gli esperimenti di Peter Brook, tra gli altri.[23]

E tuttavia, sembra un rischio che vale la pena di correre, se è vero che alla *Salomè* beniana, che «un uomo intelligente come Wilde avrebbe *naturaliter* adorato», è possibile «applicare qualunque teorizzazione di Artaud, e funzionano tutte». Potrà essere forse «una approssimazione pasticciona rispetto all'ideale irrealizzabile del Teatro della Crudeltà», ma sono anni, dichiara Arbasino, «che non vediamo uno spettacolo così geniale».[24]
Il teatro di Carmelo Bene è letto tra le maglie di quella pericolosa avventura di «cominciare ad aprire un dramma *dall'interno*, squartarlo, ribaltarlo, e ridistribuirne i materiali non logicamente ma surrealisticamente, aiutandosi con l'Assurdo e il Dada» che ne libera l'essenza autentica e che rappresenta la direzione seguita dappertutto dagli «spettacoli teatrali più eccitanti di questi ultimi tempi»: dalle messinscene profanatorie di Roger Blin di *Les Nègres* in poi e di Nicolas Bataille nei suoi cabarets erotico-surrealistici […] …alla strepitosa avanzata di Genet nell'off-Broadway e nel cinema indipendente». E ancora l'istituzione, da parte di Peter Brook, di «un ciclo di "public sessions of work in progress" all'insegna del Teatro della Crudeltà presso la Royal Shakespeare Company». Da noi Carmelo Bene, «avversatissimo da tutti i teatranti ufficiali per i massacri sperimentali che perpetra dell'*Amleto* e della *Salomè*, del *Pinocchio* e dell'*Edoardo II*, con omicidi "pop" e rituali magici e deformazioni tragiche e dileggi scurrili…».[25]
Il teatro di Carmelo Bene diventa oggetto di indagine critica per un altro scrittore innamorato della scena come Ennio Flaiano. Quest'ultimo definisce la "oltraggiosa" *Salomè* beniana, parafrasando Arbasino, nei termini di «uno spettacolo che non lascia indifferenti»: «Ci ha persino svegliati. Nel breve giro di due ore siamo passati dall'ammirazione al sospetto, dalla sorpresa più eccitante al fondo del dubbio».[26] Una reazione da leggere in rapporto alla difesa del lavoro teatrale di Bene («un regista con i piedi fermamente poggiati sulle nuvole»)[27] che Flaiano intraprende in polemica con molti altri critici, celebrandolo come eccezione «in tanta accademia registica e scenografica, in tanto teatro intimidatorio e punitivo».[28]

[23] Alberto Arbasino, *La dolce noia*, cit., p. 371.
[24] *Ibidem*.
[25] Id., *Il grande teatro*, cit., pp. 315-316.
[26] Id., *"Salomè" di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, in *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 133 (titolo originale: *Pugnalate Salomè ma non fatele i baffi*, 15 marzo 1964). Lo spettacolo è andato in scena al Teatro delle Muse di Roma il 2 marzo 1964. La regia e i costumi sono di Carmelo Bene. Gli interpreti principali, oltre Bene, sono Rosa Bianca Scerrino, Alfiero Vincenti, Franco Citti. Scene di Salvatore Vendittelli.
[27] *Ibidem*.
[28] Id., *"Il rosa e il nero" di Carmelo Bene*, in *Lo spettatore addormentato*, cit., p. 197 (titolo originale: *«Il rosa e il nero» di Carmelo Bene. La revisione del terrore*, 10 novembre 1966).

È la «degradazione letteraria»[29] il segreto del fascino della *Salomè* di Carmelo Bene. Una «Salomè pestata», che sul corpo dell'attore e per effetto della sua arte «vive in una dimensione diversa da quella immaginata dall'autore, come se il testo fosse andato perso da secoli e gli attori se lo fossero tramandato oralmente, corrompendolo sino a perderne il significato».[30] Lo spettacolo si traduce in visioni caleidoscopiche e incandescenti nelle parole di Flaiano, ribadite esplicitamente dopo l'*Amleto* del '67: «come non ci si bagna due volte nello stesso fiume, così è impossibile vedere due volte lo stesso spettacolo "Carmelo Bene"».[31]
Per Flaiano la tragedia di Wilde così manomessa e scomposta suggerisce, alla fine, un'immagine, «quella di una stanza dove siano passati dei ladri "arrabbiati" e non privi di talento».[32] Nelle invenzioni di Carmelo Bene, che «prende a carico il suo personaggio, se lo trascina come un baule pieno di rimorsi e di presentimenti, monologando», non c'è mai infatti «la preoccupazione della moda», ma c'è invece «il dono della sintesi ironica, lirica, spietata», così da offrire «la corruzione dell'estetismo letterario e figurativo con pochi accenni, lasciando da parte la ricostruzione storica, le lusinghe dell'arredamento, il fasto cafone dei nostri registi»:

> Gli basta una decorazione da sagrestia, quattro turiboli di Porta Portese, quella implacabile Erodiade che gira tenendo sempre una cortigiana tra le braccia, quel continuo reciproco ignorarsi dei personaggi, quella ragazzetta addormentata ai piedi di Erode. Sa evocare tutta la perfida eleganza dei disegni di Beardsley truccando appena gli attori con dei lustrini attorno agli occhi. Questa sua Salomè corrotta e priva di arredi ha dunque il suo fascino. E gli viene proprio dalla degradazione letteraria. Può arrivare alla sciaguratagine, sbattere il muso nella volgarità, ma senza compiacimenti, senza passare per la parodia, mirando piuttosto alla farsa truculenta.[33]

Quanto al pubblico, «una Salomè così conciata può fare l'effetto di uno scherzo insolente. Ma non è uno scherzo. Per intenderci meglio: detesto chi fa i baffi alla *Gioconda*, ma non ho niente da dire a chi la prende a pugnalate». Sta tutta qui l'efficacia di un gioco scenico che non concede spazi agli artifici del "compiacimento" e della "parodia", esplodendo invece con un furore iconoclasta che sfida il pericolo e la follia, dal preludio («che non sarebbe spiaciuto a Oscar Wilde») alla fine, quando, calato il sipario, «non si può non essere d'accordo con Carmelo Bene. Al di là dei suoi errori». I suoi spettacoli, ci dice Flaiano, si possono rifiutare alla fine, ma non per le premesse, che sono sempre giuste. «Guardate per esempio la scena corale che chiude il primo atto», nota Flaiano. «Non si sa bene dove finisce l'ensemble e dove comincia lo sfrenato happening. La riuscita dovrebbe scaturire da un rigoroso sforzo di contrappunto, di controllate invenzioni, e invece devia verso la cagnara inconscia, vero la rottura dell'equilibrio». Ma nonostante la confusione che «si intride di troppi significati per averne realmente uno», la strada percorsa da

[29] Id., *"Salomè" di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, cit., p. 137.
[30] Ivi, pp. 137-138.
[31] Id., *"Il rosa e il nero" di Carmelo Bene*, cit., p. 197.
[32] Id., *"Salomè" di Carmelo Bene (da Oscar Wilde)*, cit., p. 134.
[33] Ivi, p. 137.

Carmelo Bene, seppure pericolosamente, sembra al critico la strada giusta, per quella scelta di fondo che ne fa un'eccezione: «Carmelo Bene mette nel suo amore per il teatro una notevole mancanza di raziocinio, ed è per questo che i suoi spettacoli, persino al limite dell'indignazione, hanno qualcosa di impensabile e di affascinante». Come Wilde, e come Flaiano («credo nella necessità di una certa follia»), Bene dimostra infatti che ci sono «due modi di non amare l'arte: il primo consiste nel non amarla, il secondo nell'amarla razionalmente».
Questa visione viene riconfermata e ulteriormente chiarita da Flaiano nella recensione a *Il rosa e il nero* di due anni più tardi, in cui lo spettacolo viene letto come «emanazione tirannica e istrionica dell'attore, cioè come un inconscio ritorno alle origini di quest'arte».[34] C'è, in questo riconoscimento, una cognizione critica dei processi di scrittura scenica ma, ancora più profondamente, l'evocazione di un rito, di una cerimonia officiata dal corpo del performer, che restaura a teatro «un antico rapporto fruitivo», per dirla con Giacchè, «per rimettere in moto una visione e un ascolto che tornano ad avere bisogno di un punto verticale d'incontro – tipico dell'arte sacra medievale o, se si crede, barocca – verso cui si proietta tanto la sfida dell'attore quanto l'attesa dello spettatore».[35] «Non a caso Carmelo Bene è nato a Lecce, nel barocco più fiorito, – prosegue Flaiano sovrapponendo il dato biografico e quello artistico – dove sopravvive un artigianato di santuari di cartapesta e dove Giuseppe (da Copertino) fu elevato alla gloria degli altari grazie ai voli che spiccava in chiesa, evoluendo elegantemente sui fedeli, riscoprendo che la meraviglia è il fine non solo del poeta ma dell'attore».[36] In questa intuizione egli identifica la concezione stessa del mestiere d'attore incarnata da Carmelo Bene, e la sua idea di superamento o rifiuto della rappresentazione – vocazione "originaria", secondo Giacchè[37] – per «un teatro che si esaurisce nello stesso attimo in cui si realizza».[38]
Così «l'annuncio di un secondo e certo non ultimo *Amleto* tratto dall'esemplare "moralità leggendaria" di Laforgue, e mischiato a quello di Shakespeare», è per Flaiano l'occasione di recarsi «al nuovo teatrino della Compagnia Bene», in uno scantinato nei pressi di piazza Cavour, il Beat 72, «messo su con qualche civetteria». Un luogo che spinge verso il basso lo spettatore, elevandolo infine verso la dimensione verticale ed extra quotidiana della cerimonia rituale del teatro che si rinnova ogni sera: «la piccola sala piena, invece che di poltrone, di banchi scolastici; le pareti adorne di cornici vuote; il palcoscenico in trincea e largo come una tavola.

[34] Id., *"Il rosa e il nero" di Carmelo Bene*, cit., p. 197.
[35] Piergiorgio Giacchè, *La verticalità del Bene*, in *Il sommo Bene. Ricordi, testimonianze e racconti dal mondo della cultura e dello spettacolo*, a cura di Rino Maenza, Calimera (Le), Kurumuny, 2019, p. 145.
[36] Ennio Flaiano, *"Il rosa e il nero" di Carmelo Bene*, pp. 199-200.
[37] «La scelta del superamento o del rifiuto della rappresentazione è dunque per Carmelo Bene letteralmente "all'origine": è insita nell'imprendibilità e nell'indefinitezza di una cultura meridionale ancora capace di sospendersi fuori dal tempo e di ritrovare il suo, appunto "originario", *pensiero dell'unità*», Piergiorgio Giacchè, *Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale*, Milano, Bompiani, 2007, p. 12.
[38] Ennio Flaiano, *"Amleto" di Carmelo Bene*, cit., p. 227.

Un teatro insomma finito nelle catacombe, coi suoi bravi fedeli dall'aria di congiurati, e mazzi di bottiglie vuote che fanno da lucerne».[39]
«Contraddizioni in volo, movimenti e mutamenti verso l'altro e l'alto, indirette imitazioni se non dirette evocazioni dell'estasi mistica»,[40] le performance attoriche di Bene si offrono allo spettatore in un rito irripetibile, che la voce e il corpo generano, assumendo la responsabilità dell'operazione scenica. «Il suo attore non è l'uomo di Vitruvio, messo due volte in croce sul tavolo anatomico e creato a immagine e somiglianza di chi lo studia e lo guarda, ma è per davvero tutt'Altro», possiamo affermare con Giacchè. «La sua monumentale "macchina attoriale" non serve alla sua stabilità ma alla sua evasione, mentre – nel quadro di una scena/altare – la sua Voce s'incarica di cancellare prima il Corpo e poi il Linguaggio, per indicare e inseguire la via di fuga verticale e definitiva».[41]
In questo *Amleto* tutto è in frantumi, «restano appena un paio di battute, le più popolari», tra «grandi silenzi, dialoghi a bassa voce, bei tentennamenti, repentine interruzioni di cori», nota Flaiano aggiungendo tuttavia che ogni sorpresa è inopportuna, perché «come in certe trattorie della malora l'oste si picca di nutrirvi senza informarsi delle vostre preferenze, così non bisogna chiedere a Carmelo Bene se non quello che ha in mente di darci».[42] Un teatro in continua modificazione, che si salva dal tranello dell'accademia e dai rischi dell'interprete tradizionale. Contro il professionismo e la retorica, la stanchezza della ripetizione e il simulacro del realismo, feticcio sopravvalutato dagli eccessi registici e recitativi, la rivendicazione di un'arte viva si gioca in una tensione crudele con le pratiche teatrali del tempo. Una differenza che il linguaggio critico di Flaiano intercetta e restituisce nella vertigine di «un teatro slogato, inconsolabile ectoplasmatico». È sul terreno teatrale, solo su quello, e con i mezzi che gli sono propri, che può giocarsi questa sfida. «È probabile che un giorno il successo convincerà Carmelo Bene di aver sbagliato tutto, il successo può arrivare fatalmente in una "civiltà dei consumi" che adotta e riconosce con furia come proprie le novità che appena ieri riteneva aliene e sovvertitrici», referta Flaiano. «Ma, nell'attesa, niente di peggio dell'avanguardia rangée, di una ricerca sulla carta di cose che, almeno in questo stadio, vanno cercate sul palcoscenico, in un turbine di orpelli, di ricordi, di apparizioni».[43]

Dario Fo e il ruolo attivo del pubblico

La relazione tra attore e spettatore come nucleo dell'atto teatrale emerge nelle pagine critiche di Elio Pagliarani, che compie l'esercizio di raccontare la scena con la responsabilità di registrare non solo il comportamento del pubblico, di cui

[39] Ivi, pp. 227-228.
[40] Piergiorgio Giacchè, *La verticalità del Bene*, cit., p. 145.
[41] *Ibidem*.
[42] Ennio Flaiano, *"Amleto" di Carmelo Bene*, cit., p. 229.
[43] Ivi, pp. 229-230.

puntualmente sono segnalati l'entusiasmo degli applausi o le reazioni di dissenso, ma soprattutto l'attivazione di quel dialogo necessario che si accende tra i due elementi in gioco. Allestire una macchina scenica in grado di raggiungere lo spettatore, coinvolgendo «prevalentemente la ragione (ma mai solo quella)» o «prevalentemente i sensi (ma mai solo quelli)»,[44] significa agire contro la passività di altre forme di comunicazione: il cinema, ad esempio, «*non ha mai* possibilità di verifica della provocazione, e, più, almeno in termini di avanguardia, non ha capacità di provocazione; può essere certo didattico e/o consolatorio, ma appunto presupponendo sempre, opera strutturalmente chiusa, un lettore passivo, anzi mai *uno*, mai una persona, ma una massa inerte».[45]

La presa diretta con lo spettatore si compie quando si concretizzano le intenzioni sottese allo spettacolo, che la "cronaca attiva" del critico ha il compito di osservare e annotare, per sottoporle appunto a verifica, alla prova del pubblico. Così, ad esempio, per *Mistero buffo* nella sala romana del cinema Jolly stracolma di pubblico, Pagliarani, dalla sua posizione precaria attorno al palcoscenico «con sedia vagante», nota «l'attenzione e la tensione fra il pubblico e l'attore», che si stabiliscono sin dall'inizio e che accendono «non solo grandi applausi, ma entusiasmo e passione e dignità civile da tutte e due le parti del palcoscenico».[46] In questa modalità operativa il critico diventa parte integrante della cronaca teatrale, con un gioco autofinzionale che riempie di "fiati" la pagina scritta, interpellando di continuo il lettore e proiettandolo nel luogo fisico dello spettacolo: «mi ero un po' arrabbiato, perché non avevo uno straccio di posto», esordisce Pagliarani: «ora non si tratta di pretese corporative, si tratta che per uno che ha l'obbligo di scrivere una cronaca attiva dello spettacolo, andare a teatro è il suo (o un suo lavoro), e deve essere messo in grado di poter lavorare in maniera decente». L'attivazione del gioco relazionale del teatro interviene efficacemente ad infrangere il diaframma tra l'attore e lo spettatore, che viene trasportato nella dimensione multiforme della scena. Così si stabilisce la tensione, e l'identificazione, fra le due parti: «Ma dopo pochi minuti dall'inizio della conferenza-spettacolo di Fo, ero già tutto così preso dalla bravura e capacità comunicativa di lui, e dalla straordinaria bellezza della maggior parte dei testi citati e rappresentati, che l'unica cosa sensata da farsi e che ho fatto, era spellarsi le mani per applaudirlo, quando Fo ci concedeva una pausa».

Nel racconto dello spettacolo da parte di Pagliarani è interessante osservare il riferimento alla compresenza di tre piani, tra "saggio" e "discorso", in equilibrio così straordinario tra di loro da conferire «originalità», «bellezza» e «funzionalità» allo spettacolo stesso. «Ed è la consapevolezza di questa compresenza che dà a Fo una sicurezza, una felicità e un'autorità quali non gli avevo mai conosciute», sostiene il

[44] Elio Pagliarani, *Funzione del pubblico e mezze ciliegie*, in «Quindici», n. 5, 15 ottobre-15 novembre 1967, ora in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, a cura di Marianna Marrucci, Roma, L'orma editore, 2017, p. 201.
[45] Id., *Teatro come verifica*, ivi, pp. 9-31.
[46] Id., *Dario Fo giullare di piazza*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 114 (titolo originale: *Un chiaro mistero di Dario Fo "giullare"*, «Paese sera», 20 novembre 1969).

critico, che proprio su *Mistero buffo* misura la «differenza di qualità» con *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, recensito un mese dopo. I tre piani individuati riguardano specificamente la performance attorica, costruita dal corpo parlante di Fo e letta dal critico in una doppia direttrice intra ed extra spettacolare, in relazione cioè non solo al pubblico e ai testi della conferenza-spettacolo, ma anche in relazione alla funzione del teatro e dell'attore così come Fo le celebra (pur con «la tentazione dell'enfasi», ribadita due volte nella recensione).
Il primo piano si connette a quella che potremmo definire dimensione materiale del mestiere, secondo la peculiare modalità recuperata dalla tradizione popolare giullaresca e reinventata da Fo: è il piano che Pagliarani chiama dell'«attore mimo, che interpreta testi, in gran parte poco noti, di origine medievale», esaltandone il messaggio grazie alla propria sapienza scenica.[47] In questa prospettiva, propria del filone affabulatorio che *Mistero buffo* inaugura, «il corpo dell'attore (accompagnato o solista), i suoi movimenti e il suo modo di parlare, ma anche gli oggetti con cui si rapporta (o evoca nell'aria e nello spazio) assumono, come nel teatro popolare idoleggiato e reinventato, significati molteplici»,[48] come ha notato Anna Barsotti. Su questa molteplicità di significati, collegati sempre «ai valori morali, ideologici e sociali della comunità cui artista e spettatore appartengono», eppure capaci, nel teatro di Fo, «di uscire da quella comunità, trasformarla, e dilagare nel mondo grande»,[49] si innestano gli altri due piani della conferenza-spettacolo, secondo la scansione osservata da Pagliarani: il piano dell'«attore uomo di cultura che riferisce sul suo lavoro di scoperta e di restauro relativo a opere che riguardano uno dei filoni più importanti e meno conosciuti e divulgati della sua stessa professione», e il piano dell'«attore impegnato che ha la piena consapevolezza che il suo lavoro ha anche una precisa dimensione e capacità politica, e questa dimensione la sfrutta al massimo, come il massimo del suo orgoglio e del suo dovere».
Qui il discorso critico si estende, intrecciando alla trama performativa della conferenza-spettacolo le implicazioni poetiche e politiche che la sorreggono, e che trovano scaturigine nell'impegno di Dario Fo anche al di fuori del perimetro teatrale. Un impegno, dell'uomo, dell'intellettuale e dell'artista, giocato in *Mistero buffo* con i mezzi propri dell'attore, ovvero di colui che, nelle parole di Fo, «deve riuscire a far cambiare gli obiettivi al pubblico ogni qualvolta ne sente la necessità»: «quando un attore, o un gruppo di attori, conoscono il mestiere, sanno provocare gli spettatori

[47] «In principio Fo era soprattutto un mimo, contrassegnato dagli arti snodabili, dalla velocità dei ritmi, dalla faccia tosta e dalla gioia dello sberleffo. Poi quel mimo è divenuto giullare: in teoria il passo è breve, giullare non essendo più che un mimo che esercita nelle piazze, mimando la gente, e parlandoci anche, quando non basta mimare, o mimando soltanto quando non si piò usare parola, perché si ha di fronte una lingua diversa, o perché è proibito parlare», Elio Pagliarani, *Prefazione*, in *Dario Fo parla di Dario Fo. Intervista e saggio introduttivo di Erminia Artese*, Cosenza, Lerici, 1977, p. VII.
[48] Anna Barsotti, *Portare lo spettatore al centro del quadro: il corpo scenico di Dario Fo*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti, II. Il Novecento dei teatri. L'attore: tradizione e ricerca*, a cura di Guido Di Palma, Luciano Mariti, Luisa Tinti, Valentina Valentini, «Biblioteca Teatrale», n. 95-96, luglio-dicembre 2010, Roma, Bulzoni, pp. 307-325.
[49] *Ibidem*.

affinché obbediscano a tutti gli impulsi che loro inviano attraverso la recitazione».[50] Da questo punto di vista, seppure non si risolvono le incongruenze che Pagliarani individua nei *significati del discorso*, relativamente alla capacità di rivoluzione del linguaggio popolare, è l'invenzione teatrale che verifica l'efficacia e l'intensità delle reazioni suscitate nel pubblico.

Da Fo a Eduardo attraverso la maschera di Charlot

Nelle riflessioni di Pagliarani, il discorso su Dario Fo incrocia quello su Eduardo De Filippo, attraverso le considerazioni sul comico avviate attorno all'arte dell'attore e alla figura chiave di Charlie Chaplin e dalla sua maschera.[51] Ci sono in gioco la questione complessa del rapporto tra l'attore e il personaggio, la funzione del pubblico («il nostro massimo collaboratore»,[52] scrive Fo parlando di sé e di Eduardo), la sintesi tra comico e tragico che, pur attraverso poetiche differenti, contamina il riso e la critica sociale.[53]
Evocato da Pagliarani come «il clown mattatore del secolo»,[54] Charlot offre la possibilità di definire una delle modalità del lavoro di Dario Fo in *La signora è da buttare*, «accolto festosamente al Sistina» nel 1968, riferisce il critico, e costruito, secondo il processo descritto dall'attore-autore, con «un meccanismo comico che allora era all'avanguardia e che poi si è molto diffuso: quello delle situazioni grottesche che esplodono a catena, che fanno andare avanti la storia come per caso. Tutte le *gag* della tradizione dei clown, il naso che si gonfia, i denti che saltano, quello che per sbaglio si siede sul fuoco, però tutto ribaltato, smontato, ricostruito in un discorso che ha un contenuto politico, di denuncia».[55] La vicenda satirica che sorregge la trama, specifica Pagliarani, è «soltanto un canovaccio»,[56] su cui si innesta il lavoro scenico che trova nel corpo dell'attore l'assoluta centralità. Si tratta di un processo, evidenziato da Pagliarani anche in *Mistero Buffo*, che giunge al culmine di un confronto maturato da Fo nel biennio precedente «con modalità rappresentative alternative rispetto alla drammatica tradizionale»,[57] che lo hanno stimolato alla ricerca di soluzioni creative che si manifestano proprio a partire da questo spettacolo,

[50] Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore. Con un intervento di Franca Rame*, Torino, Einaudi, 1987, p. 146.
[51] «Charlie Chaplin appartiene alla razza e alla famiglia di quei grandi personaggi della Commedia dell'Arte che per più di due secoli hanno alimentato con la loro progenie il teatro moderno», Jacques Copeau, *Riflessioni su un attore: Charlie Chaplin (1929*), in Id., *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di Maria Ines Aliverti, Firenze, La casa Usher, 2009, p. 238.
[52] Dario Fo, *Fabulazzo*, Milano, Kaos, 1992, p. 326.
[53] Sui rapporti tra Eduardo e Fo, cfr. Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007.
[54] Elio Pagliarani, *Dario Fo surreale e satirico*, cit., p. 210.
[55] Da un'intervista di Fo del 1977, poi in Dario Fo, *Pupazzi con rabbia e sentimento*, a cura di Enzo Colombo e Orlando Piraccini, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 100.
[56] Così anche Ettore Capriolo («qui la vicenda vera e propria ha soltanto il valore di un canovaccio»), nella premessa al testo, pubblicato su «Sipario» nell'ottobre del '67, con il sottotitolo "commedia per soli clown", poi scomparso nell'edizione Einaudi del '76.
[57] Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2007, p. 166.

«punto di raccordo tra la produzione borghese degli anni ’50-’60 e le opere politiche di Nuova Scena e de La Comune».[58]
«Opera aperta, *work in progress*, opera dei pupi, circo di clown, struttura a fisarmonica, adatta per il coro e per l’assolo, che si allarga e restringe a piacimento mantenendo intatta la coerenza stilistica»,[59] *La signora è da buttare* è soprattutto, per Pagliarani, la «festosa, difficile, originale scommessa» di Fo «clown mattatore», anzi, più precisamente, «mattatore-coreuta». Risolvendo attraverso Charlot l’ossimoro del ruolo del mattatore attribuito alla parte solitamente breve del clown («per esempio negli spettacoli del circo», i clown «riempiono dei vuoti, delle pause, lo sapeva anche il teatro elisabettiano»), il critico evidenzia però una differenza tra la funzione di Charlot «clown-mattatore» e quella di Fo «mattatore-coreuta». Si tratta di una differenza che oppone la misura individuale della recitazione del primo («Charlot è clown-personaggio, clown antagonista, ha sempre una parte individuata, individuale; e raggiunge l’universale attraverso l’individuale») alla dimensione collettiva dell’arte di Fo, che «fa tutte le parti, sta dalla parte del coro, soprattutto in questo spettacolo»:

> È coreuta (ciascuno dei cantori e danzatori che componevano il coro) e corodidàscalo (istruttore del coro); e il coro, si badi bene, è l’insieme di quei danzatori e cantori che avevano il compito di rappresentare il popolo, di manifestare le speranze e i timori della contemporaneità (dei contemporanei dell’azione scenica). E questa definizione del coro ci avvicina molto allo spettacolo di Fo, alla legittimità (artistica) e coerenza (artistica) del lavoro, che risulta una satira politica recitata cantata danzata mimata da un coro-balletto di clown, a grandissima velocità. Non per niente siamo in un circo, la scena è un tendone da circo: è il Circo della Signora, la Signora dice che ha ancora paura degli indiani, la Signora è vecchia, la incoronano facendole fare una sua vecchia parte, statua della libertà ormai decrepita, su un frigorifero come basamento, la mano che stringe la fiaccola la coca-cola (ah, ma allora la Signora è l’America!).[60]

Mentre si infrange il diaframma che separa lo spettatore e la scena, l’insistenza sul coro rimarca l’importanza che Pagliarani attribuisce al valore del teatro come esperienza comunitaria e come luogo ideale per il coinvolgimento diretto del pubblico: istanza che lo accomuna alla ricerca di Fo, a partire dalla consapevolezza della necessità di un ruolo attivo del teatro.[61]
La cifra assurda e surreale è messa in rilievo dal critico attraverso la sintesi tra gag e acrobazie proprie del *milieu* circense e satira, ovvero tra l’«astratto surreale» e il «concreto satirico» che Dario Fo incarna sul proprio stesso corpo, vincendo dunque l’originale scommessa di “clown-mattatore”[62] anticipata in apertura della recensione.

---

[58] *Ibidem*.
[59] Elio Pagliarani, *Dario Fo surreale e satirico*, cit., p. 211.
[60] Ivi, p. 210.
[61] «Attraverso i loro lavori», entrambi «indicano una serie di possibilità per la creazione di un linguaggio e una letteratura nazionale e popolare, e forniscono gli strumenti indispensabili a tale processo […] Le differenze fra i due si riscontrano negli strumenti suggeriti», Gianluca Rizzo, *«Attivare l’inerzia della carne è già protesta». Il teatro di Elio Pagliarani*, in Elio Pagliarani, *Tutto il teatro*, a cura di Gianluca Rizzo, Venezia, Marsilio, 2013, p. 22.
[62] «Il *bailamme* carnevalesco prodotto dai clown sul palco non si limita a puro intrattenimento ma rimanda costantemente ad un livello più profondo di significazione ed intenzione morale e politica», Simone Soriani, *Dario Fo. Dalla commedia al monologo (1959-1969)*, cit., p. 170.

Il clown è del resto, secondo Fo, «l'erede della plurisecolare tradizione dei giullari e dei comici dell'arte»[63] ed è il portavoce, «proprio come la "maschera" mitica dell'istrione inscenato in *Mistero buffo*», di «istanze antagoniste e rivoluzionarie rispetto allo *status quo* politico-sociale».[64]
In funzione del comico, il confronto con Charlie Chaplin è assunto da Pagliarani in riferimento ad un altro attore-autore, Eduardo De Filippo, e a due delle opere che occupano un rilievo del tutto peculiare nel suo repertorio drammaturgico, occupandone una posizione incipitaria, ovvero *Natale in casa Cupiello*, la cui prima provvisoria redazione risale al 1931, e *Sik-Sik, l'artefice magico*, del 1929. È con queste due opere, nel 1933, che egli viene consacrato come autore e come attore, dopo che è già avvenuto, all'inizio dell'anno, l'incontro con Pirandello: un evento che «doveva aver lasciato un segno di svolta»[65] nella memoria eduardiana e che Pagliarani evoca, più o meno dichiaratamente, in più punti dei suoi scritti critici. «Ogni volta che Eduardo ripropone *Natale in casa Cupiello* (dopo l'ancora discussa aggiunta del terzo atto) gli riesce di rappresentarlo più scarno, più solido, più essenziale»,[66] prosciugando la farsa, esordisce il critico in una recensione del 1968. Dopo aver chiarito il timbro specifico del comico pirandelliano, e la sua affinità con il tragico, Pagliarani evoca l'ombra del grande agrigentino[67] per definire «la vivente concreta sintesi di comico e tragico» realizzata da Eduardo «nella sua figura di attore, di autore, di uomo scorbutico e consapevole». Una sintesi che lo rende, nel suo genere, «unico al mondo»:

> Voglio ricordare cioè che nel suo caso i confronti si possono fare, solo per nominare uno tutto diverso, con Charlie Chaplin e altri dello stesso *livello*, se ce ne sono: non importa se la bilancia può pendere dalla parte di Charlot per invenzione, fantasia, grazia, ampiezza di sintesi talvolta, ma non certo per esempio per asciutta pura durezza: dico soltanto che i confronti si possono solo fare a quei livelli (e voglio ricordare il più affine Jouvet).[68]

«Eduardo è dal 1931 Luca Cupiello fabbricatore di presepi»[69] scrive ancora nel 1976 Pagliarani, quasi a ribadire una identità possibile per l'attore-autore napoletano e un personaggio divenuto iconico, non solo nella drammaturgia eduardiana. Il critico esalta, anche in questo caso, il connubio tra la risata e il magone che la visione dello

[63] Ivi, p. 175.
[64] *Ibidem*.
[65] Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., p. 84.
[66] Elio Pagliarani, *Eduardo comico e tragico*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 213 (titolo originale: *Eduardo comico tragico*, «Paese Sera», 12 dicembre 1968). Nella recensione Pagliarani si sofferma sulla qualità della regia eduardiana e sulla recitazione di Pupella Maggio nella parte di Concetta.
[67] «Il più grande commediografo italiano del secolo interpretato dal più grande attore italiano del secolo», che è anche «il numero Due dei commediografi del Novecento italiano»: con questa formula, in una recensione del 1979, Pagliarani parla del rapporto tra Pirandello ed Eduardo, argomentando, dal punto di vista linguistico, sui problemi del nostro repertorio drammaturgico (*Pirandello secondo Eduardo: un incontro fra "Numeri Uno"*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 322 (titolo originale: *Pirandello secondo Eduardo*, «Paese sera», 25 ottobre 1979).
[68] Elio Pagliarani, *Eduardo comico e tragico*, cit., p. 213. Di «comicità *tragica* o *fantastica*» parla Barsotti (*Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 24).
[69] Id., *La grandezza di Eduardo*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 284 (titolo originale: *Il miracolo della grandezza*, «Paese Sera», 7 maggio 1976).

spettacolo genera, nonostante il passare degli anni, e celebra l'opera come un classico, di cui il pubblico conosce a memoria le battute, senza per questo smettere di commuoversi e di divertirsi: *Natale in casa Cupiello* «è uno dei quattro o cinque capolavori di Eduardo, e durerà quanto durerà nella gente il piacere e il bisogno del teatro». Non si può fare a meno di ridere ininterrottamente, ancora e ancora, mentre gli occhi si fanno lucidi, per un sortilegio – del testo e della recitazione di Eduardo – che deriva dalla sensazione insolita, percepita dal pubblico, di trovarsi «in rapporto con la grandezza». Un grandezza «attiva, stimolante, per niente crepuscolare»: il confronto è qui giocato tanto con Charlot, in chiave però di capovolgimento, se è vero che «la felicità di Charlot ha un estremo bisogno di crepuscoli», quanto con «la letizia che comunicava Palazzeschi», "saltimbanco" dello spettacolo più volte presente nelle cronache di Pagliarani come vera e propria "occasione sprecata" del nostro repertorio («se Perelà avesse potuto interpretarlo Charlot, la suprema aerea grazia di Charlot»,[70] rimpiange Pagliarani).
La sensazione di grandezza è comunicata al pubblico da Eduardo che recita in scena, e ne misura il valore e il grado di differenza rispetto ad un'epoca, afferma il critico, «di meschinità insopportabile, dove troppo spesso chi non è ladruncolo è furbastro eccetera eccetera». Un argomento, questo, ripreso qualche anno più tardi in una recensione a *Sik-Sik*, con la conferma di trovarsi, con Eduardo, di fronte ad un mito,[71] «e proprio in un'epoca disincantata come la nostra, che ha visto la decadenza di tanti miti, alcuni orrendamente fasulli da tutte le parti, altri invece con solide basi e ragioni».[72] A questa altezza cronologica, cambia il senso dell'opera, come ha intuito Barsotti, con l'attore-autore che «esce dalla parte e vi rientra per dialogare con quel pubblico vero che è stato sempre il suo interlocutore principale, quel 'personaggio' in più che lo stimola di quando in quando ad evadere dal cerchio magico della finzione».[73]
«Mi è venuto di pensare, tutt'altro che peregrinamente – dichiara qui Pagliarani – di trovarmi come di fronte a una sintesi vitale fra Charlot e Totò», espressione, a propria volta, di teatralità popolare e di quegli umori che furono ispiratori per i De Filippo agli esordi del loro percorso artistico, in cui appunto *Sik-Sik* si colloca. Ma soprattutto, con Charlot e Totò, trova compimento il processo di sintesi tra uomo e

[70] Id., *Aspettava soltanto che lo mettessero in scena*, ivi, p. 209 (titolo originale: *Aspettava soltanto che lo mettessero in scena*, «Sipario», n. 299, marzo-aprile 1971).
[71] «Eduardo assume l'aureola del mito e da vivo, ben prima della morte avvenuta nel 1984, si propone quale Padre della patria teatrale», Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 144.
[72] Elio Pagliarani, *Eduardo un mito in scena?*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 331 (titolo originale: *Eduardo un mito in scena*, «Paese Sera», 17 ottobre 1980). Nel 1980 va in scena lo spettacolo composto dai tre atti unici *Gennariniello*, *Dolore sotto chiave*, *Sik-Sik, l'artefice magico*, che Pagliarani recensisce dopo la prima di Firenze. Lo spettacolo è ripreso al Quirino, con *La scorzetta di limone* al posto di *Gennariniello*.
[73] Anna Barsotti, *Eduardo-Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 270. «La messa in scena del 1980 usa il testo con una infedeltà costruita sul trascorrere del tempo e sul suo sfruttamento da parte dello stesso attore-autore-regista […] Col tempo il piccolo-grande *sketch* ha imparato a "citarsi"; a rivederlo nella registrazione da palcoscenico mostra caratteristiche simili ad uno spettacolo del *Natale* recensito da Garboli nel 1976: Eduardo "uccide il copione e lo fa rinascere, improvvisando, salivando le battute e rallentando i ritmi degli 'show' fino a 'non recitarli', pago del teatro che si manifesta […] radiosamente nella sua taciturna presenza"», ivi, pp. 269-270.

maschera, attore e personaggio, che sovrappone vita e arte, così come avviene in Eduardo: l'attore si rivela come «*incipit* ed *explicit* di ogni discorso drammaturgico».[74] In "Sik-Sik" «l'attore-autore ha trovato il suo personaggio-chiave […] l'ha colto in quel mondo subalterno del teatro 'minore' che tuttavia aspirava, fra gli assilli della fame, ad una 'dignità' artistica e sociale», scrive Barsotti; «anche ai livelli più bassi dell'avanspettacolo, l'"eroe non-tragico" Sik-Sik, per quella vocazione onirica che lo porta a salvarsi sempre dalla tragedia, lotta non solo per sopravvivere, ma per vivere secondo il suo sogno d'essere artista».[75]
In tutti i casi, c'è uno scarto rispetto alla regola, un'ansia sperimentale, un'uscita fuori dai generi: «con questa chiarezza», negli anni attorno al 1930, «Totò vide che il suo posto di innovatore era al confine fra avanspettacolo e rivista, e Eduardo scrisse *Natale in casa Cupiello*, nucleo del suo futuro irradiamento stellare nel teatro italiano»,[76] oltre i condizionamenti e «le resistenze delle convenzioni artistiche e sociali».[77]
Di qui la consapevolezza che «ogni volta che Eduardo è in scena assistiamo a un grande irripetibile evento»,[78] con la dichiarata ammirazione per la performance attorica iscritta nella dimensione dello spettacolo, ben oltre la concezione letteraria del testo; di qui il mito. Per questo Pagliarani, da spettatore, esalta «l'eccitazione e la commozione che ci dà veder recitare, e in quel modo, un uomo che ha sulle spalle tutti gli anni del nostro secolo». Gli ultimi anni sono stati per la sua salute particolarmente burrascosi, scrive, «per cui potremmo anche dire che è un miracolo ogni sera averlo tra noi». E infine, con il consueto gioco di rimandi alla propria storia personale che emerge tra le righe, intrecciata qui con la celebrazione di un drammaturgo elevato alla dimensione del "mito", esclama: «Ma che miracolo e miracolo! Si tratta di una fibra indomabile…di uno che scavalcherà il Duemila ridacchiando te l'ho fatta… (se facessi io un terzo del suo odierno lavoro quotidiano verrei immediatamente ricoverato»).
Da una parte c'è la «corrispondenza di una carica di eccezionale e diffusa partecipazione fantastica», che, citando il Devoto-Oli a proposito della voce "mito", Pagliarani dichiara di sperimentare in presenza di Eduardo, in scena e dietro le quinte, dall'altra c'è la ricerca inesausta di Eduardo mai «acquietato o pago», con il suo indiscusso prestigio e la sua etica del lavoro teatrale. Un lavoro condotto *sotto il gelo delle abitudini teatrali*, che nell'ultima apparizione in pubblico, a Taormina, nel 1984, assume il senso di una eredità proiettata verso il futuro.

---

[74] Dario Tomasello, *Tra performance e performatività*, cit., p. 79. Il caso di Eduardo, come è possibile verificare soprattutto in *Sik-Sik*, «lungi dal vagheggiare l'astrazione di idee drammaturgicamente preventive», dimostra quanto «la partitura intra-teatrale di una tipica compagnia italiana» si organizzi «come elaborazione di pattern relazionali fondati su una prosodia comportamentale coscientemente vissuta e conosciuta, dalla quale scaturiscono idee efficaci per un intreccio che si inscrive, con la naturalezza di ogni ricerca radicale, nelle modalità compositive dell'attore» (ivi, p. 80).
[75] Anna Barsotti, *Eduardo-Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 256.
[76] Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 90.
[77] *Ibidem*.
[78] Elio Pagliarani, *Eduardo un mito in scena?*, cit., p. 331.

Sovrapponendo il destino del teatro italiano al profilo di Eduardo, la sua biografia di uomo e artista alla sua esperienza di autore, attore e regista, lungo un percorso che include Dario Fo, e che trova scaturigine in «una drammaturgia che nasce dal palcoscenico»,[79] Pagliarani esprime concretamente una delle convinzioni che animano la sua idea di scrittura per il teatro: «sono sempre stati assai rari i testi teatralmente validi scritti nell'isolamento dello studio dello scrittore, lontano da un gruppo operativo».[80] Dalla pagina alla scena, e viceversa, la parola ambisce a lasciare la carta per essere rappresentata, in un processo performativo[81] che anima di "fiati" l'invenzione teatrale.

[79] Anna Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit., p. 130.
[80] Elio Pagliarani, *Per un nuovo teatro di scrittura*, in *Il fiato dello spettatore e altri scritti sul teatro (1966-1984)*, cit., p. 304 (titolo originale: *Il teatro scritto: ecco il problema*, «Paese Sera», 6 ottobre 1977).
[81] Cfr. Richard Schechner, *Processo della performance come sequenza spazio-temporale*, in Id., *Introduzione ai Performance Studies*, a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 362 e sgg.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Fabrizia Vita

La svolta orale
Un metodo performativo per la poesia

In seno alla poesia italiana contemporanea si è profilata, nel secondo Novecento, una interessante svolta orale. Si considera il fenomeno a partire da alcune resistenze incontrate, agli esordi, sul fronte più tradizionale, turbato allora da quella che si poté avvertire come una sorta di deriva performativa della letteratura. La questione viene inquadrata teoricamente, nel tentativo di mostrare la validità del paradigma offerto dai *Performance Studies*, per illuminare il rapporto tra oralità, scrittura e, in senso più lato, verbalità, sotto la lente della processualità.

In the second half of the twentieth century, an interesting oral turn has emerged within contemporary Italian poetry. The phenomenon is considered from the point of view of some of the resistance encountered, at the outset, on the more traditional front, troubled at the time by what could be perceived as a sort of performative drift of literature. The issue is framed theoretically, in an attempt to show the legitimacy of the paradigm offered by Performance Studies, to illuminate the relationship between orality, writing and, more broadly, verbality, under the lens of processuality.

L'albero può tornare indietro
a colpi regressivi di moviola
e chiudersi nel seme
il discorso restringersi
a una sola parola
anemofila
pronta a ogni volo.
(B. Cattafi)

1.
La condanna e una malcelata nostalgia, concentrate nello stralcio che segue, tratto dal paragrafo *Parentesi sul poeta come istrione*, venano di amarezza la cinquantina di pagine sulla *Poesia* che Mario Luzi consegnava nel 1973 alla Biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma.[1] La densità morale del testo giustifica la tirata dolorosa del poeta, che scriveva anche da un angosciato limite anagrafico, sfiorando ormai la sessantina:

[1] Nella collana, curata da Gaspare Barbiellini Amidei, Riccardo Campa e Vittorino Veronese, Rizzoli intendeva accogliere una sorta di censimento delle voci più significative della cultura contemporanea, alla luce dei dibattiti che animavano l'Istituto Accademico di Roma, presieduto da Eugenio Montale.

Barbe, pidocchiere, declamazioni provocatorie, deliqui, urla, ruggiti, alcool, droga, polvere e fango sui blusotti, i pantaloni e le scarpe del vagabondaggio, ghigno o ebetudine sulle maschere della gioventù che morde il freno o della vecchiaia mal rassegnata – tutto il ciarpame della *bohème* letteraria, tutto l'armamentario del fumettone romantico finiti tra gli scenari e i guardaroba dell'opera lirica sembrano tornati in auge, questa volta con migliore fortuna.[2]

Si tratta di una testimonianza sugli aspetti più clamorosamente performativi di alcune pratiche poetiche allora emergenti. Lasciamo che queste parole ci introducano al panorama della poesia orale italiana contemporanea, cogliendo a nostra volta la visione che inquieta il poeta da questo punto di affaccio. Esso si offre strategicamente a metà strada, dato che un certo risveglio performativo e orale, in questo campo, in Italia, precede in realtà il tempo di Luzi e giunge a maturità soltanto nei decenni successivi.[3]

Il primo Novecento aveva consacrato la più emblematica delle *silhouettes* del poeta italiano, dalla debordante presenza performativa: il Vate. Luzi qui non vi faceva cenno e si concentrava, piuttosto, sul futuro, profetizzando di fatto un'ondata d'oltre oceano che avrebbe raggiunto l'Italia pochi anni di là dal momento in cui egli aveva sentito la necessità di esprimere queste sue perplessità, piuttosto severamente.

Nel 1979, il festival dei poeti di Castelporziano avrebbe portato in Italia i *performer* della poesia orale più noti all'estero, tra i quali alcuni esponenti di spicco della *beat generation*.[4]

La poesia orale, distinguendosi ancora oggi non nettamente né pacificamente da quella performativa,[5] si è poi sviluppata in Italia anche attraverso l'introduzione del *Poetry Slam*, nato in America nei primi anni Ottanta e importato sul finire dello stesso decennio.[6] La fortuna del noto Premio Alberto Dubito, di poesia con musica, fondato nel 2013, ha dato grande visibilità, accanto al *Poetry Slam*, anche alle pratiche di *spoken word*, *spoken music*, *rap.* Nella vasta area dell'oralità *Slam* è attiva, a fianco di esponenti di generazioni più mature, rappresentate ad esempio da Lello Voce e Guido Catalano, una larga pletora di più giovani artisti, tra i quali spiccano il neo-metricista Alfonso Maria Petrosino, Julian Zhara, Alessandro Burbank.

---

[2] Mario Luzi, *Poesia*, in Mario Luzi - Carlo Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973, p. 44. Questo testo di Luzi si può leggere anche al confronto con il più noto contributo di un altro poeta della stessa generazione, Franco Fortini, che pochi anni più tardi, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico 1981-82 dell'Università di Siena, interveniva più specificamente sul tema dell'oralità, calibrando la sua analisi sulle implicazioni della lettura e della voce in poesia: *La poesia ad alta voce*, in Id. *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1562-1578, (I ed. «Taccuini di Barbablù», 6, 1986).

[3] Una sintetica ed efficace panoramica della poesia italiana contemporanea è fornita da Paolo Giovannetti, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carrocci, 2017. Interessante anche la ricostruzione di Luca Vaglio, *La mappa della poesia italiana: lirici, performer e sperimentatori*, «Gli stati generali», 26 Agosto 2017, www.glistatigenerali.com, [ultimo accesso 31.07.2021].

[4] Simone Carella, Paolo Febbraro, Simona Barberini, *Il romanzo di Castelporziano. Tre giorni di pace, amore e poesia*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2015.

[5] Sulla questione del rapporto tra *performance* e oralità si veda, tra i tanti contributi reperibili in rete, quello di Simone Burratti, *La performance della performance. Sulla poesia orale recente*, «Le parole e le cose», 28 giugno 2019, www.leparoleelecose.it, [ultimo accesso 31.07.2021].

[6] Dome Bulfaro, *Guida liquida al Poetry Slam. La rivincita della poesia*, Milano, Agenzia X, 2016.

L'evento *Slam* è concepito come una competizione, della quale senz'altro colpiscono gli aspetti *naif*, ma in cui è facile riscontrare anche somiglianze con la tenzone, della quale la letteratura italiana serba notissima memoria. Se la recente notizia della prima vittoria di un poeta italiano, Giuliano Logos, alla quindicesima edizione della Coppa del Mondo di *Poetry Slam* (Parigi 10-16 maggio 2021), rivela la diffusione e l'affermazione del genere in Italia, tuttavia, in campo italiano, le pratiche ascrivibili all'area dell'oralità *Slam* raccolgono ancora spiccate resistenze in ambito letterario tradizionale, per via della loro natura effervescente e non sempre troppo meditata.[7]
Ma al di là di questo perimetro, che pure conosce significative tangenze con il mondo della scrittura, la poesia italiana contemporanea ha fornito e fornisce ormai esempi riconosciuti di opere di raffinata ricerca formale, a cavallo, appunto, tra scrittura e oralità: per citare due esempi, formalmente pure estremamente distanti tra loro, si pensi alle opere di Gabriele Frasca e di Francesco Benozzo.[8]
Non ci soffermeremo su un'analisi storiografica, che imporrebbe di approfondire le modalità in cui in seno alla letteratura italiana, si è potuta affermare la svolta orale che dialoga anche a livello epistemologico con le grandi quanto controverse svolte della cultura contemporanea: quella narrativa, quella cognitiva e non ultima quella performativa.[9] La svolta performativa è chiaramente la più direttamente implicata nel movimento orale che Luzi avvertiva minacciosamente rivoluzionario e del quale oggi, con la maturità dei fenomeni data dal tempo, la maggioranza dei letterati può riconoscere l'innegabile stimolo.
Le questioni poste dalle più recenti evoluzioni della poesia contemporanea italiana sono dunque la performatività e l'oralità della letteratura – che proveremo a cogliere teoricamente nella loro imperfetta coincidenza – e, tra queste, una corrente narrativa che si incarica delle evoluzioni dell'io poetico, tra scrittura e dizione.
Ci proponiamo, piuttosto, una riflessione metodologica che riteniamo preliminare a qualsiasi studio sull'oralità letteraria contemporanea, tentando di verificare l'opportunità di applicazione del paradigma performativo in questo contesto.

---

[7] Efficaci, nel monitorare l'evoluzione dell'oralità nella letteratura italiana contemporanea e nel promuovere un contatto tra mondo accademico e artistico, due convegni. I lavori del primo sono confluiti in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, a cura di Lorenzo Cardilli- Stefano Lombardi Vallauri, Torino, Accademia University Press, 2020. Il più recente si è svolto on-line: *Nuova Pop. La poesia orale e performativa negli anni Duemila*, 21 maggio 2021, organizzato da Riccardo Frolloni (Università di Bologna) e Alessandro Ludovico Minnucci (Zoopalco, University of Chicago).

[8] Ricordiamo della più vasta produzione dei due solo le opere poetiche di più recente pubblicazione: Gabriele Frasca, *Lame*, Roma, L'Orma Editore, 2016; Francesco Benozzo, *Máelvarstal*. *Poema della creazione dei mondi*, Ferrara, Edizioni Kolibris, 2020.

[9] Sulla tensione tra scrittura e oralità si rimanda a *Gli spazi mobili della poesia, un ragionamento su Mitilanza #1*, un vivace volumetto collettivo che non ha avuto edizione ufficiale ed è reperibile esclusivamente online, sul sito www.amazon.it [ultimo accesso 31.07.2021]. L'opuscolo digitale raccoglie interventi di poeti e critici sui temi promossi dal convegno *Mitilianza#. Gli spazi mobili della poesia*, tenutosi a La Spezia il 25 e 26 febbraio 2017. I contributi, pubblicati tra 1 marzo e 5 aprile 2017, erano originariamente ospitati nella rivista www.midnightmagazine.org, non più accessibile online. In un gioco delle parti funzionale e non privo di acuta ironia, che contribuì ad approfondire la riflessione sull'impatto dell'oralità sulla scena poetica italiana si configurarono allora due schieramenti: da un lato, tra i difensori dell'oralità più pura, Lello Voce, dall'altro lato critici come Roberto Batisti, assestati su posizioni più equilibrate e su una ragionevole difesa dei valori della scrittura.

2.
Dall'ambito dei *Performance Studies* si possono raccogliere alcune riflessioni non peregrine sull'oralità.
Mostrando per la specifica questione del nesso *performance*/oralità un interesse per la verità piuttosto cursorio, Richard Schechner ha affermato che «il sapere performativo appartiene alla tradizione orale […]».[10]
È merito di Fabrizio Deriu aver ampliato la riflessione finendo per implicarvi il concetto di scrittura, e additando di fatto un orizzonte fertile per gli studi di poesia e letteratura nel mondo contemporaneo, sebbene questo interesse non sia tra i principali dello studioso.[11]
Deriu ha ritenuto che fosse in primo luogo indispensabile interrogarsi sul concetto di *script*, in riferimento all'oralità, a partire dal dettato schechneriano.[12]
Per lo statunitense lo *script* sarebbe una sorta di nucleo di sapere essenziale, una traccia che si trasmette da esecutore a esecutore – il riferimento è ai danzatori-sciamani dei templi-teatri paleolitici – e che costituisce la base di ogni *performance*, ovvero di ogni esecuzione *recuperata*.[13] Lo *script* è il nucleo stesso, insomma, dal quale si recupera il *quid* che l'esecuzione tradurrà in realtà fruibile nel presente. Il nodo affrontato da Deriu è se questo *script* sia o meno paragonabile a un *text*, ovvero quanto sia compromesso con la testualità e in definitiva la scrittura tradizionale.
Per Schechner i due concetti non coincidono. Deriu invece mostra i segni di un conflitto che ci appare fertile.
Lo studioso, assestandosi dichiaratamente sulla linea di Diana Taylor,[14] non predilige certo un diretto confronto con le questioni relative alla compromissione tra *performance* e scrittura. Tuttavia, allontanandosi sostanzialmente e deliberatamente dal rasoio schechneriano tra *script* e *text*, Deriu ha affermato che «la metafora della scrittura è estremamente potente e ancor più lo è la nozione derridiana di

[10] Richard Schechner, *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Roma, Bulzoni, 1999, p. 40. (Richard Schechner, *Magnitudes of Performance*, in *The Anthropology of Performance*, edited by V. Turner, E.M. Bruner, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1986).
[11] La storia dell'accoglienza dei *Performance Studies* in Italia è ben delineata da Dario Tomasello, *Una via italiana ai Performance Studies,* in Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, cit., pp.500-517.
[12] Il concetto di *script* attraversa diverse discipline. A partire dalla psicologia della Gestalt, è stato enormemente sviluppato nell'ambito di ricerca sulle intelligenze artificiali. Una trattazione specifica è quella di Robert C. Schank e Robert P. Abelson, *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1977. In ambito letterario è oggetto della riflessione di David Hermann sulle strutture cognitive della narrazione: David Herman, *Il racconto come strumento di pensiero*, trad. di Daniela Feltracco, in *Neuronarratologia, Il futuro dell'analisi del racconto*, a cura di Stefano Calabrese, Bologna, Archetipolibri, 2009, pp. 99-138.
[13] Il conoscere e il saper fare della tradizione orale, di fatto, configurano insieme il concetto di comportamento recuperato, che è uno dei cardini della teoria schechneriana. I *restored behaviors* sono, per Schechner «comportamenti recuperati, azioni fisiche, verbali o virtuali che accadono "non-per-la-prima-volta", ma sono in realtà preparate o provate. Una persona potrebbe non essere consapevole di stare eseguendo una sequenza comportamentale» (Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p.74).
[14] Deriu, riferendosi a Diana Taylor, predilige una interpretazione degli studi performativi come una lente che consente di «ripensare la produzione e l'espressione culturale da una posizione diversa dalla parola scritta». (Già citata da Deriu: Diana Taylor, *Performance Studies: a hemispheric focus*, in Richard Schechner, *Performance Studies*, London – New York, Routledge, 2006, p.12).

"archiscrittura" – ovvero il fenomeno del "tener traccia" che precede la scrittura in senso stretto e che è alla base di ogni costruzione di realtà sociale».[15]
Se da un punto di vista meramente etimologico potremmo affermare che *script* rimanda evidentemente a *scrittura,*[16] seguendo le più recenti evoluzioni del pensiero di Derrida, si potrebbe pure aggiungere che ciò è vero non soltanto in termini metaforici.[17]
Se la scrittura nei limiti del suo storico manifestarsi è legata alla mera verbalità, tuttavia una scrittura mentale, non metaforica, ma realmente presente nella mente del *performer* di poesia orale tradizionale, svincolata da ogni limite mediale, comprendeva senz'altro anche la memoria dei toni e dei gesti oltre a quella delle parole che il *performer* richiamava in vita al momento dell'esecuzione. Alla luce di questo lo *script* non è una *non scrittura*, è piuttosto una scrittura più ampia.
Ordiniamo dunque i termini: lo *script/text* è una forma lata di scrittura perché consiste in una memoria che nella mente ha il suo deposito indefinito, flessibile e attivabile; la memoria stessa, se la guardiamo nei suoi aspetti impliciti, è infatti una forma di scrittura; tuttavia, se la guardiamo nei suoi aspetti espliciti, la memoria è anche un'azione, precisamente è l'azione che la rende conoscibile e riconoscibile al di là della mente che la possiede come deposito. All'interno del campo della memoria convivono dunque aspetti di scrittura e aspetti di azione. Non sarà a questo punto scorretto dire che all'interno del campo della memoria, al quale ci ha condotti la riflessione performativa sulla tradizione orale, scrittura e azione finiscono per essere identificabili. Se la scrittura è anche azione, ciò si dà proprio perché viaggia in un flusso performativo che in definitiva appare quanto mai opportuno indagare, appunto, con lente performativa.[18]
Tutto ciò che è depositato, stabile, fisso può inquietare nella misura in cui pare porsi in contraddizione con il principio di motilità che anima gli studi performativi, ma se si accetta pacificamente la natura dinamica dello stesso concetto di scrittura, ogni diffidenza decade.
Lo stesso Deriu affermava:

> Bisogna dunque necessariamente considerare l'interfaccia tra oralità e scrittura ad almeno tre livelli: a) l'incontro di culture dotate di scrittura con culture che ne sono prive […]; b) l'interazione di tradizioni scritte e tradizioni orali all'interno di società che impiegano la scrittura a diversi livelli e contesti; c) l'interazione tra le capacità espressive nel registro scritto e in quello orale a livello individuale. I livelli b) e c), come è

[15] Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012, p. 165.
[16] Affondi etimologici non sono estranei alla linea più recente degli studi performativi italiani. Si veda a proposito, la ricerca intorno allo stesso termine *performance* in Dario Tomasello – Pier Mario Vescovo, *La performance controversa. Tra vocazione rituale e vocazione teatrale, Imola*, Cue Press, 2020.
[17] È interessante notare come in ambito italiano si sia affermata la necessità di inspessire le affermazioni della teoria performativa alla luce della riflessione maturata in ambito filosofico. Se si guarda all'accoglienza di Derrida in Italia non si può ignorare il filtro di Maurizio Ferraris. Si rimanda all'efficace sintesi della sua visione contenuta in *Scrittura, archiscrittura, pensiero*, «Etica e Politica», XI, 2009, 2, pp.106-120. Si veda anche Francesco Vitale, *Documentalità o della grammatologia quale scienza positiva. Ferraris e l'eredità di Derrida*, «Rivista di Estetica», 50, 2012, pp. 365-376.
[18] Eppure, nello stesso contributo Deriu chiamava in causa la distinzione di Barthes tra azione e scrittura, secondo la quale la scrittura non sarebbe mai un'azione, ma solo il suo deposito (*Performático,* cit., p. 166).

facilmente intuibile, interessano il cuore stesso del fenomeno teatrale, in tutta la loro estensione storica e geografica.[19]

In verità si può a ragione estendere al campo della poesia orale la conclusione dello studioso italiano intorno alla disponibilità del teatro a indagini di questo tipo. Si noterà anzi come, dal punto di vista teorico, possa risultare addirittura più stimolante indagare il rapporto tra oralità e scrittura in un campo, in questo senso, più storicamente e teoricamente controverso come il territorio lato della poesia. Se infatti la tensione tra scrittura e oralità/*performance* in campo teatrale è una questione che sostanzialmente attraversa i secoli, accompagnata, se si vuole non esaustivamente, dalla riflessione teorica relativa, a partire dal Novecento e nel campo poetico che è anche quello di Luzi, la sua eclatante emersione crea uno sconcerto comprensibile: l'oralità si rinnova, a pieno diritto, nella creazione poetica, ma dovendo trasgredire il divieto di sosta lungamente imposto dalla modernità attraverso il dominio della scrittura.[20] La sua affermatività, la quale deve attivamente superare un pregiudizio che non appartiene evidentemente al solo Luzi, dice qualcosa di nuovo se non altro perché costretta a riflettere lungamente sulle proprie ragioni per potere sostenere i contrasti che inevitabilmente incontra.
Nella nostra ottica tra i suggerimenti di Deriu risulta interessante quello che spingeva a indagare le interazioni tra le capacità espressive nel registro scritto e in quello orale, a livello individuale.
Ciò implica una sfida per gli studi performativi all'incrocio con quelli sull'oralità: sarà necessario evadere i confini dell'oralità tradizionale disegnati dall'originaria fuggevole riflessione di Schechner.
L'esplosione novecentesca di una teoria dell'oralità fortemente vincolata al concetto di tradizione orale[21] vincolava certamente anche gli studi performativi entro certi confini: è possibile, dopo averli conosciuti, evaderli?

3.
Nella produzione poetica contemporanea, all'incrocio tra oralità e scrittura, la centralità della memoria e di ogni relativo pratica mnemotecnica ovviamente decade. Con essa viene a mancare anche l'impalcatura che implicava il concetto di comportamento recuperato, che si adattava perfettamente alle logiche dell'oralità tradizionale.

[19] Ivi, pp. 169-170.
[20] Gabriele Frasca, *Il ritorno del sortilegio orale*, in Id. *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Luca Sosella editore, 2015, pp. 19-28. (L'opera, nella sua prima edizione, presentava titolo e sottotitolo invertiti: *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005).
[21] Il riferimento è ai ben noti studi: Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (USA), Harvard University Press, 1960; Milman Parry, *The Making of Homeric Verse*. *The Collected Papers of Milman Parry*, Adam Parry ed., Oxford, Clarendon Press, 1971; Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London- New York, Methuen, 1982 (ed. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986); Eric Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflection on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Vogliamo seguire la tensione a una ponderata astrazione che si individua come la strada più diretta verso la maturazione dell'incontro auspicato tra *performance* e letteratura. In questo senso risulta molto stimolante la linea tracciata da Dario Tomasello, la cui ricerca è più nettamente orientata a indagare e difendere le ragioni di questo connubio. Ecco cosa afferma Tomasello, guardando al fenomeno dell'oralità e avvertendo la necessità di definire il problema proprio all'interno del nostro campo di indagine:

> L'oralità secondaria nel caso della poesia italiana contemporanea pone al lettore sfide che vanno ben al di là di un preteso, vieto manicheismo tra la voce originaria del poeta (destinata a prendere inedito spazio nelle forme che intendiamo esaminare in questa sede) e il primato (perduto?) della pagina. Si può parlare di una *re-mediation* della voce poetica in tempi di riappropriazione dell'oralità primigenia della poesia come questi? A ben vedere, la nozione schechneriana di *as performance* ci libera proficuamente da certi impacci fin troppo astratti. Il testo poetico può sfuggire alle secche di una categorizzazione "dogmatica" di *performance* nel senso vieto di azione in presenza; e misurare la propria complessità sul terreno più appropriato di un compromesso tra dominio della voce e trasfigurazione letteraria.[22]

Intendiamo seguire dunque questa apertura, che propone un approccio alla letteratura *come performance* affermando una linea di aderenza flessibile alla parte più mobile della teoria schechneriana, quella che invita coraggiosamente a una applicazione del paradigma a qualsiasi campo umanistico: un paradigma che ammetterà, tra i vari movimenti che il performativo suggerisce, anche quello della trasfigurazione.
Paolo Giovannetti ha recentemente affermato che il campo delle oralità «antichissime e nuovissime» appare oggi «a volte un po' mitico, troppo mitico».[23]
Il riferimento è alla debordante tendenza di taluni artisti orali contemporanei di riferirsi piuttosto superficialmente alla pratica orale della poesia antica e medievale.[24]
Sarebbe opportuno seguire il suggerimento all'astrazione anche in questa direzione? Sarebbe proficuo tentare di emanciparsi da quell'eccessiva aderenza a riferimenti storici – dei quali un esausto ma evidentemente indomito spirito romantico è sempre a caccia – provando a definire teoricamente l'oralità *tout court*?
Sarebbe un'impresa della quale è facile intuire la vastità; tuttavia, senza alcuna inutile pretesa né di fissazione né di esaustività, si può provare semplicemente a verificare la capacità della teoria della *performance* di sopperire in qualche modo all'eccesso di mito lamentato da Giovannetti.
Alla luce della teoria della *performance* si può affermare che l'oralità sussiste come processo in questi termini: 1) primariamente essa consiste nella facoltà di *dettarsi* interiormente lo *script* prima di agire; 2) in secondo luogo rappresenta la capacità di *dettare* esteriormente uno *script* selezionando parti al suo interno e traducendolo: a)

[22] Dario Tomasello, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 30.
[23] Paolo Giovannetti, *La performance dalla parte dell'ascolto*, in *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, cit., p. 55.
[24] Dai quali si distacca tuttavia nettamente la colta riflessione di Francesco Benozzo sulle ascendenze sciamaniche della poesia orale (*Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, in Francesco Benozzo (a cura di), *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 15-20).

in pura verbalità con l'atto di scrivere, se si scrive; b) in verbalità più voce, gesti e corredo performativo più vario, mentre si agisce, se si agisce.
Questo schema, valido in relazione alla oralità tradizionale, regge anche se applicato alla oralità creativa individuale contemporanea. All'interno della categoria più astratta di verbalità, ci appare dunque legittimo parlare di oralità come *dettatura*, e di scrittura o *performance* come suo effetto.
Nella definizione del *continuum* performativo, la dettatura, ovvero l'oralità, appare come parte essenziale e perenne del processo. La dettatura è la sostanza, essenzialmente orale, di tutte le fasi di una *performance* e nello specifico di quella poetica; dunque, la dettatura e l'oralità sono l'ineludibile principio di ogni poesia.
In quanto capacità di *dettarsi* dentro e *dettare* fuori, l'oralità è un *linguaggio di intenzioni* [25] che si rivela sia nella scrittura che nella vocalità che nella gestualità.

4.
Ora, proprio il poeta italiano più tradizionalista ricorderà bene che alle origini della storiografia che lo riguarda direttamente si staglia Amore *dittatore*.[26] Il poeta scrittore più raffinato non può ignorare che il processo attraverso il quale la propria poesia approda al distillato spirituale consegnato alla pagina è un processo in gran parte orale. Il principio sintetico che sta alla base della produzione lirica è infatti un processo di riduzione dei suggerimenti ricevuti da un dettato interno orale.
Il processo che porta dall'oralità alla scrittura, sia universalmente che individualmente, si esplicita da prima a dopo, ovvero dall'oralità originaria alla nascita della scrittura; e da dentro, ovvero a partire dalla cognizione e rielaborazione creativa degli stimoli del mondo, a fuori, con l'espressione creativa.[27] Tuttavia la natura performativa del fenomeno poetico universale e individuale è stata rimossa per secoli: innegabilmente lo sperimentalismo che tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta ha animato in Italia la poesia esprimendosi pure in forme orali e performative e producendo anche gli orrori condannati da Luzi, portava violentemente alla ribalta le questioni teoriche che abbiamo affrontato. Il rifiuto iniziale era inevitabile.
I poeti scrittori, in verità, non hanno difficoltà a riconoscere le fasi del proprio processo sul filo di una sorta di filologia interiore, tuttavia non è facile ammettere per loro che una parte considerevole dei propri avantesti è uno *script* orale. D'altronde, verrebbe da sottolineare, Schechner non ha affermato che di un comportamento recuperato l'individuo può non essere consapevole?

[25] Si rimanda alle indagini sul linguaggio interno provenienti dal campo delle scienze cognitive. Se ne trova una valida sintesi in Franco Fanelli, *Discorso interno e auto-comunicazione. Cinque saggi sulle forme del discorso verbale*, Roma, Alpes, 2018.
[26] Può essere letto come uno straordinario saggio performativo *ante litteram* sull'oralità interna nella poesia delle origini il libro di Guglielmo Gorni, *Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti*, Firenze, Olschki, 1981.
[27] Sull'apprendimento del mondo attraverso una oralità interiore che accompagna l'essere umano dall'infanzia è illuminante tutta l'opera di Marcel Jousse, in particolare, *La sapienza analfabeta del bambino. Introduzione alla mimopedagogia*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2011.

Tuttavia va evidenziato che una raffinata consapevolezza filologica dei propri processi, scritti sì, ma soprattutto orali, caratterizza effettivamente l'opera e la poetica di autori come Francesco Benozzo; inoltre esperienze recentissime promettono di approfondire la tangenza tra oralità, *performance* e scrittura su una linea che può apparire intelligente e accattivante anche ai poeti più tradizionali. Ci riferiamo al progetto *Poety Qwerty*, del collettivo Zoopalco, che coniuga filologia e performatività e rappresenta il frutto dell'esperienza maturata dai membri del gruppo proprio a partire dalla pratica della poesia orale.[28]
È evidente che non sono tutti tempi orali quelli della poesia contemporanea: la svolta non ha capovolto le cose. Tuttavia, la svolta orale contribuisce alla consapevolezza del fatto che tutti i tempi della poesia sono performativi; che oralità e performatività quasi coincidono e sono semplicemente qualità intrinseche e irriducibili di ogni artigianato poetico.
La maggioranza dei poeti oggi continua a fare poesia scritta, in una pratica che se per Luzi coincideva con una devozione privata, anche oggi non ha perso i suoi caratteri rituali. Questi ultimi sono senz'altro meno appariscenti di quelli manifesti nella ritualità pubblica di uno *Slam*, ma alla base vi è una comune ritualità, che coincide con la performatività.
Il principio che poi continua ad accumunare poesia scritta e orale di qualità è ancora la sintesi. Il poeta scrittore non può e finisce per non desiderare di correre a tempo con la voce dettante del suo *script*, così lascia cadere il superfluo, deliberando di perderlo con stile. La poesia orale è sintetica per ragioni diverse ma altrettanto evidenti: è impossibile che essa restituisca tutto lo *script*, sarebbe ampia più o meno quanto la vita. Tuttavia l'oralità può ancora inquietare, perché continua ad apparire incontrollabilmente vasta: come la vita performa nel mondo, come la vita usa la voce, i gesti: la sua selezione appare più giocosa –ampia o slabbrata che dir si voglia – ma anche a quella, fortunatamente o meno, manca qualcosa. La poesia scritta e quella orale sono a tutti gli effetti – sintetici – la stessa cosa: rappresentano lo stesso processo di sintesi artistica e vivono dentro lo stesso compromesso tra quello che si può e quello che si fa.

[28] Si rimanda alla pagina che illustra il progetto, sul sito on line del collettivo: https://zoopalco.org/benvenutypoetyqwerty/ [Ultimo accesso 31.07.2021].

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Francesco Benozzo

Tecniche performative arcaiche nella poesia contemporanea: una riflessione autobiografica

Da alcuni indizi sembra di poter dire che l'orizzonte formalistico e citazionista della poesia post-novecentesca stia fatalmente esaurendosi in una prevedibile implosione. Nell'articolata dimensione arcipelagica di quella che ho recentemente teorizzato come verosimile "World Poetry", un elemento essenziale è rappresentato da un apparente "ritorno" a strategie espressivo-narrative che ritroviamo da un lato nelle più antiche attestazioni scritte delle letterature mondiali, e dall'altro nella continuità ininterrotta degli etnotesti orali. Questo riaffioramento non va confuso con una forma di sperimentazione o come traccia finale di una fagocitante propensione verso l'intertestualità. In un periodo in cui la parola poetica ha l'occasione di rivitalizzare la propria funzione originaria di svelamento e de-sclerotizzazione delle nostre percezioni attraverso la narrazione, il fenomeno in questione ha al contrario l'aspetto di una nuova mitopoiesi, lontana dai ripiegamenti autoreferenziali tipici delle culture post-medievali. In questo intervento, facendo sporadicamente riferimento ad altri autori intendo indicare alcune esplorazioni possibili nella direzione dei Performance Studies a partire dalle mie esperienze di scrittura degli ultimi anni.

From some clues, it seems to be possible to say that the formalistic and citationistic horizon of post-twentieth-century poetry is fatally running out in a predictable implosion. In the articulated archipelagic dimension of what I have recently theorized as "World Poetry", an essential element is represented by an apparent "return" to expressive-narrative strategies that we find on the one hand in the most ancient written attestations of world literatures, and by the other in the uninterrupted continuity of oral ethno-texts. This re-emergence should not be confused with a form of experimentation or as the final trace of an engulfing propensity towards intertextuality. In a period in which the poetic word has the opportunity to revitalize its original function of unveiling and de-sclerotizing our perceptions through narration, the phenomenon in question, on the contrary, has the appearance of a new mythopoeia, far from self-referential folding, typical of post-medieval cultures. In this article, sporadically referring to other authors, I intend to indicate some possible explorations in the direction of Performance Studies starting from my writing experiences in recent years.

Può darsi che i tempi correnti siano propizi, per una forma di paradosso non previsto, alla rifondazione in senso mitopoietico della poesia. Proprio oggi infatti, nel generale clima in cui in molti lamentano un'assenza di futuri possibili, un declino o collasso dell'immaginario, o il raggiungimento di un vicolo cieco per la nostra civiltà, c'è credo il bisogno di una parola poetica in grado di rifondare il mondo, invece che cantarne la fine aderendo in maniera pedissequa al tranello della grande narrazione distopica-antropocenica della fine dell'umano.[1]

[1] Su questo ennesimo segnale di declino della poesia di oggi rimando al mio *Poeti che fanno i profeti. Il delirio antropocenico al tempo della finta pandemia*, in *La poesia per cantare il mondo*, Milano, Prospero editore, 2000, pp. 85-93.

In questo auspicabile ritorno alla consapevolezza di una funzione conoscitiva e creativa dell'*Homo poeta*[2], ho di recente teorizzato il concetto di *World Poetry*, concepito come un arcipelago in cui le varie isole diventano riconoscibili grazie ad alcune costanti di tipo formale, tematico e performativo: una poesia del mondo da intendersi come poesia al passo coi tempi, in grado di farsi interprete della complessità del contemporaneo, all'interno di quello che possiamo chiamare il *quarto umanesimo*[3]. Mi pare che una caratteristica della poesia contemporanea, legata in primo luogo alla sua essenza/vocazione performativa, consista nel riaffioramento di strategie arcaiche delle tecnologie della parola. In questa prospettiva, ringraziando i curatori di questo dossier per l'invito che mi hanno rivolto a raccontarmi in prima persona con riferimento a questa problematica, vorrei esporre alcune di queste modalità di riaffioramento che hanno caratterizzato e caratterizzano la mia scrittura.

Oralità primaria

La questione dell'oralità ha dominato gli studi letterari degli ultimi vent'anni, anche con riferimento alla produzione contemporanea. Con l'introduzione delle scritture in rete, dei progetti di scrittura collettiva, e con l'affermazione delle cosiddette *Digital Humanities*, i canoni della letteratura sono diventati infatti – secondo alcuni – "canoni liquidi", che al loro interno contemplano modalità e approssimazioni che possono ricordare quelle dell'oralità così come sono state illustrate dagli studi fondamentali di Ong e della sua scuola.[4] Va tuttavia detto, che come spesso si ha modo di constatare nelle manifestazioni del post-moderno – o di ciò che viene dopo di esso – questa affinità si è ridotta, negli esisti concreti, a poco più che uno slogan.
Essendo questa, in ogni caso, la mia netta sensazione, ho da tempo cercato una via più diretta e meno teorica per sfruttare le potenzialità di quelle tecniche orali che da millenni – ma direi da molto di più[5] – costituiscono l'ossatura delle narrazioni (e dunque delle azioni) di *Homo sapiens sapiens*. Avendo presente l'oralità come *prius* storico e cognitivo della parola poetica, ho ad esempio incominciato a comporre i miei poemi oralmente, registrandomi con un piccolo registratore (e di recente, con l'avvento dei nuovi supporti, con un telefonino), e sbobinando e trascrivendo in seguito ciò che ho composto e compongo. Dentro di me, questo procedimento ripete in scala ridotta e individuale la grande storia della letteratura del mondo, nata ed

[2] Cfr. il mio *Homo poeta. Il segreto sciamanico dell'Eurasia*, in F. Benozzo (a cura di), *Le origini sciamaniche della cultura europea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 15-20.
[3] Cfr. *World Poetry*, in *Introduzione alla World Literature. Percorsi e prospettive*, a cura di Silvia Albertazzi, Roma, Carocci, 2021, pp. 37-56; nonché *Anarchia e Quarto umanesimo. Un'intervista su irriverenza, scienza e dissidenza*, Bologna, Clueb, 2014.
[4] Domenico Fiormonte, *Canoni liquidi. Variazione culturale e stabilità testuale dalla Bibbia a Internet*, Napoli, ScriptaWeb, 2011.
[5] Cfr. i miei *Speaking Australopithecus. A New Theory on the Origins of Human Language*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018 (scritto con Marcel Otte) e, per le origini preistoriche delle nostre letterature, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze*, Roma, Viella, 2007.

evolutasi oralmente e solo successivamente trascritta (fino a diventare prevalentemente scritta). Tra i poemi che ho composto in questo modo ci sono *Onirico geologico* (2014) e *Felci in rivolta. Poema orale in quattro parti* (2015).[6]

Fisicità della parola

Una qualità peculiare delle tecniche performative arcaiche è il loro legame con la corporeità e la fisicità.[7] Come scrive Ong,

> Molte, se non proprio tutte le culture orali o con residui di oralità presentano una caratteristica che colpisce gli individui letterati: sono straordinariamente agonistiche nella loro verbalizzazione, e anche nel loro stile di vita. La scrittura invita all'astrazione, che toglie la conoscenza dall'arena in cui gli esseri umani si combattono, separa colui che conosce dall'oggetto della sua conoscenza. Mantenendo invece la conoscenza immersa nella vita umana, l'oralità la pone entro un contesto di lotta.[8]

Può darsi che di questa peculiarità sia una traccia la moda del *poetry slam*, la cui tradizione ha d'altronde radici antichissime e si è mantenuta, ad esempio in area gallese, in una forma di continuità di almeno 1500 anni. Personalmente ho sentito istintivo attingere alla qualità fisica-corporea degli etnotesti in una maniera diversa. L'antagonismo non è tra me e altri poeti, ma tra me e gli elementi fisici in cui vivo, o in cui sono imbrigliato, se penso al mio stesso corpo. Molti dei miei poemi, così, sono poemi concepiti fisicamente e camminati. Il citato *Onirico geologico* è un poema che ho composto oralmente restando a contatto per sei giorni e sei notti con gli elementi del paesaggio dei Monti Azzurri, nell'Appennino centrale: arrampicandomici, ascoltando il suono delle pietre per ore con l'orecchio posato su di esse, camminando nelle acque dei torrenti, percorrendo a piedi nudi i sottoboschi, restando sotto la pioggia per ore. Ecco alcuni versi rappresentativi di questo legame tra genesi della parola e fisicità dei luoghi:

Alba di mare sulla pietra del monte
il silenzio si è raccolto in polle d'ombra
la terra conosce tutti i nascondigli
è la mia voglia di sorgenti segrete
che vorrebbe andare e ancora andare
mentre piovono sabbie sul mondo ricurvo
ogni mio Altrove è un balenare geologico.

[…]

Valli valli allungate valli sospese sul mare
pietre pietre sonore pietre forgiate dal mare

[6] Entrambi pubblicati dalle Edizioni Kolibris di Ferrara, con traduzione inglese a fronte del poeta canadese Gray Sutherland.
[7] Si vedano i vari *case studies* raccolti nel mio *Etnofilologia. Un'introduzione*, Napoli, Liguori, 2010.
[8] Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1982, p. 46.

boschi rovine di boschi boschi sfrangiati nel mare
declinazione irregolare dei sedimenti
cose grandi e lontane: tutte hanno un nome
ma il vero onore l'ho appreso senza parlare
prima di nominarle – voce e respiro –
nella nuda grammatica dell'albero
nella logica anarchica delle frane
nella sintassi dei frammenti d'orogenesi
ecco è arrivato un vento pieno di polline
la partitura muta di ciò che accade
ombre fugaci corrono sui bordi dei crepacci
animali sconosciuti, malinconici
non cerco nulla dietro i fenomeni del mondo
camminando i paesaggi percorro teorie.

Un esempio di poema camminato è *Stóra Dímun. Poema camminato / A Walked Poem / Gonguríma*, composto oralmente sulla più piccola isola delle Isole Faroe e pubblicato con la traduzione inglese (di Gray Sutherland) e faroese (dello scrittore Jóanes Nielsen).[9] Stóra Dímun è un'isola accessibile dall'oceano solo in rare condizioni di corrente favorevole, è attualmente abitata da quattro adulti e cinque bambini. Questo poema è stato composto durante una mia permanenza lassù nei primi giorni di maggio, e rappresenta una mappa delle mie camminate sull'isola, della quale sono una traccia riconoscibile i toponimi nominati. Eccone qualche verso:

Seyðskor, Lítlhamar, Eiðið, Breiðufløttar,
Húgvan, Brunin, Fagaradalsenni.
È un vento inquieto, sferza la scogliera
brulicante, febbrile, senza un albero,
scandisce un canto tra le insenature
tra le zolle di torba e gli escrementi
delle pecore nere abbarbicate
nella risacca verticale-verde.
Su questa mano che scrive in attesa
non è mai giunta l'insana frenesia
di versi concepiti senza luna.
Su questa altura – oceano salato –
non si è impigliato, per quanto ne so,
il mortifero vespro di preghiere
che divorò pangee di civiltà
dai bassifondi degli imperi putrescenti.

Frullano le ali della mýrusnípa
mentre risale e si lascia cadere
dal cielo-mare sopra le brughiere.

Io sono una barriera frangivento
la vela lacerata d'una nave,
sempre sul mare a navigare insonne
in un fermo orizzonte senza barche

[9] Ferrara, Edizioni Kolibris, 2019.

e senza sogni mai sognati prima.
Nel dormiveglia vivono balene
grondanti sopra il nulla come monti
azzurre e silenziose, in lontananza,
tra le cupe criniere delle isole
madide, burrascose, impronunciabili.

Tecniche catalogiche

Da sempre l'*Oral Theory* ha segnalato la presenza di lunghe liste nei poemi arcaici, da Omero a Gilgamesh, alle *chansons de geste* o all'epica centro-asiatica del *Manas*. Questi cataloghi nominano il mondo e sviscerano prospettive narratologiche e percettive sempre inedite, tendenzialmente aperte e mai conchiuse. Ho concretamente utilizzato questa tecnica, che era originariamente una mnemotecnica, in numerosi poemi, allo scopo di uscire da una visione autoritaria e definitiva delle cose, in un processo di ri-nominazione del mondo che, dentro di me, ha a che fare con un attraversamento concreto e privo di alibi delle esperienze che si fanno. Un esempio concreto è questa sequenza che cito dal *Poema dal limite del mondo*, uscito nel 2019:

Le città-tranquillanti, come farmaci
stipati in inorganici, ordinati
smisurati scaffali di pianura
brulicano sotto il sole – afa d'agosto –
dove si è estinto il canto del poeta
e si rifilano libri-aperitivo
per gli happy hours di editori in voga.
Quassù creature escono tra i rovi
nell'uniformità delle stagioni:
luoghi senza la noia della storia
senza la smania degli intellettuali
senza la futilità degli eremiti
senza cortei che salvano il pianeta
senza stili di vita alternativi
senza promesse – *Exitus de Aegypto* –
senza lusinghe di ecatombi atomiche
senza derive finto-nichiliste
senza risposte *blowing in the wind*
senza prosopopee da partigiani
senza letterature resistenti
senza i non-senza dei profeti anarchici
senza fascismi e senza anti-fascismi
senza misure e senza qualità
senza formicolii – di madri in figlie –
senza rock star transgenerazionali
senza muraglie, templi, megaliti
senza sublimazioni – Zarathustra, Achab –
senza l'amore e i discorsi sull'amore
senza le fatue verità del cuore:
finché le foglie non dicono chi sono

finché il crinale non s'immerge d'alba
nel verde erboso imperturbato – luoghi alti –
sotto un disgelo di costellazioni.

Un altro esempio, tratto da *Onirico geologico*:

qui l'Appennino – crinale scaravoltato –
qui intorno intrichi di radici e di rami
qui fuori un vento con sentori di isole
qui in alto le direzioni di terreni inclinati
qui davanti l'estinzione dell'homo sapiens sapiens
qui ai margini maree di epoche già trascorse
qui all'interno il vuoto statico del tempo
qui all'interno il pieno erratico dello spazio
– il vuoto del tempo, il pieno dello spazio –
qui dietro il monte dove si fermano le nubi
qui visibile una sera tersa di primo marzo
qui invisibile la pangea eocenica dei continenti
qui dentro il fuoco azzurro e l'aria stratificata
qui vicino il mio piede che si posa sull'erba
qui lontano la mia mano mentre scrive
qui questi fogli che fanno muovere l'Appennino
nuova tettonica per nuovi poeti d'altura
per chi celebra la latitudine e la pietra.

Mitopoiesi

I testi orali della poesia arcaica e gli etnotesti ancora viventi delle società a matrice sciamanica hanno sempre a che fare, come spiegava già Vladimir Propp, con delle cosmogonie. Il mio apprendimento poetico, largamente basato su testi di questo tipo, non ha rinunciato, come esito ultimo, alla creazione di un nuovo immaginario basato su questa possibilità. Il *Máelvarstal. Poema della creazione dei mondi*, del 2020, è appunto un poema cosmogonico, un canto mitologico, e rappresenta forse la presa di posizione più netta che ho voluto prendere rispetto alle scritture romanzesche, alle loro sbadiglianti polifonie, che anche nei casi più luminosi restano fatalmente lontane dalla parola poetica, per la semplice ragione che si rivelano alla fine delle semplici varianti di una modalità. Dopo molti anni in cui ho messo in pratica l'oralità sia come procedura di composizione che come resa performativa, e dopo avere composto gli ultimi cinque poemi epici nella più concreta e meno menzognera fisicità dei crinali e dei paesaggi, ho sentito che era per me fondamentale che, in quanto poeta del mondo contemporaneo, io mi mettessi in gioco come creatore di miti. L'alternativa è quella, metaletteraria, di limitarsi a parlare dei poeti come creatori di miti, della letteratura come possibilità dell'immaginario, della scrittura come resistenza sociale e antropologica. Discussioni che spesso restano impigliate nella rete globale e nell'agnizione appagante di piccoli branchi che condividono alcune idee di per sé anche buone. L'astrofisica degli ultimi 30 anni offre possibilità poetiche che sarebbe

folle ignorare. Il poema è composto da 420 versi divisi in 33 strofe e narra i 14 miliardi di storia dell'universo noto appoggiandosi alle più recenti sintesi cosmologiche, quelle comparse dopo l'ipotesi del Big Bang. L'intreccio di cosmologia fisica e cosmogonia mitologica è costantemente mantenuto in un equilibrio che non si risolve mai, come appare evidente, per me, in versi come questi:

Affamati, mistici, denudati
nel vitreo fluire e nel fluire vitreo
nel plenilunio di adroni e subadroni
il coleottero della densità
e il pesce-drago della gravità
scalfirono il riverbero del vuoto
sanguinando corpuscoli nel gelo […]
ionizzazione, dispersione, accumuli
in sequenza, in attesa, in radiazione
ammassi globulari, evoluzione
collassi di equilibrio e di squilibrio
mascelle e code, draghi deflagranti
dimenantisi in scie di risonanze,
polarizzanti, catalizzatori
macchie bluastre appostate nell'oblio
tra fluorescenze in transito nel Dóniard […]

Oltre ai trattati di astrofisica, ho tenuto qui presenti fonti poetiche orali di diverse aree (dai cantori serbi ai narratori groenlandesi e australiani), testi antichi come il poema accadico *Enûma Eliš* del XII secolo a.C., i bardi gallesi del VI secolo, l'epica medievale romanza e germanica, ma anche autori e poeti della modernità (da Melville a Whitman, da Derek Walcott a Czesław Miłosz). Il mio scopo è stato quello, grazie a un uso costante dell'oralità, di narrare l'imprendibile caos di materia-energia e spazio-tempo. L'oralità si è dimostrata fondamentale per mantenere una struttura aperta, che non si chiude mai, che assume una struttura a spirale, quasi elicoidale, e con momenti di sospensione e dubbio sulla natura stessa della propria materia, talvolta sfociati, semza che me ne accorgessi, in momenti di inquietudine o malinconia:

In quegli estuari di materia dinamica
era affiorata un'ombra ambigua e nuova
come il dubbio che l'intero Retalmárnor
non fosse che il ricordo di altri regni
sopravvissuto come forma simbiotica
come una secondaria gemmazione
non necessaria, inutile, seriale

[…]

La nostalgia segreta e indecifrabile
posò l'eco struggente della ferita
anche nell'altra goccia ancora in bilico
che tuttavia restò sillaba muta

come in attesa di una nuova cicatrice.

Le parole, in questo poema, sono diventate per me interne agli elementi, addirittura parte di essi. Come se le sillabe dell'intero poema fossero state generate dalla stessa materia-energia che generò la prima incrinatura quantistica 14 miliardi di anni fa, nel primo centimiliardesimo di yoctosecondo.

Si preparava una nascita diversa
fortuita, incidentale, senza passato
né aspettativa o prospettiva o anelito,
riproduzione: non ci fu riproduzione
adattamento: non ci fu più adattamento
interazione: non ci fu più interazione
trasformazione: non ci fu trasformazione
metabolismo: non ci fu metabolismo
oscillazione: non ci fu più oscillazione
separazione: non ci fu separazione
fluttuazione: non ci fu più fluttuazione,
solo il sogno di un nuovo sogno mai sognato.
Ora il tempo non era, poiché non era necessario
e lo spazio non era, poiché non c'era il tempo
e la perdita non era, poiché tutto era fuga
– illimitata, infinita, incausata –
la memoria non era, poiché ogni cosa era il molteplice
la gerarchia non era, poiché ogni cosa era reticolo
– variazione, cattura, predominio –
niente cominciava e niente finiva
tutto era alleanza, congiunzione
tutto scuoteva, tutto radicava
tutto era fondamento di se stesso
tutto un'arte di flussi molecolari
nel Retalmárnor, canto di ogni canto.

Performance

L'aspetto più marcato della poetica che ho cercato di fondare e diffondere negli ultimi 15 anni è probabilmente quello della resa performativa dei testi. I miei poemi, come i poemi arcaici, sono concepiti per essere eseguiti. Li eseguo con l'arpa celtica o bardica, tenendo in mente che parola e musica sono primordialmente la stessa cosa, e senza cadere nel cliché – che è fondamentalmente una caricatura del pensiero pre-moderno – della musica come semplice accompagnamento del testo.

Resta un dubbio finale, dentro di me, su quale possa essere – anche sciamanicamente – l'ultimo atto performativo del poeta. Ho forse tentato qualche risposta nel mio ultimo testo, *Autoktonia. Poema del suicidio* (del 2021), dove però la ricerca di risposte si è rivelata per me, anche al di là delle sempre presenti fonti orali da cui il

testo nasce, o forse in virtù di esse, una consapevolezza di abbandono senza risposte alla verità ultima delle cose, alla loro nuda vita:

Presto si decompongono
gli alfabeti del tempo
e le sintassi indocili
del ritmo di ogni cosa.
Io non voglio la gioia
di chi sempre ha ragione
voglio solo l'errore
– errare, errabondare –
di chi ha moltiplicato
frammenti di se stesso
a vanvera, nel vuoto.
È solo il vuoto che cerco
il vuoto vasto e sincero
dove fare ritorno:
la terra che sempre tace
senza canneti e voci
oltre la vita breve.

[…]

L'aquila muore sulle gelide rupi
non malata, non vecchia, non esausta,
ma veterana di sole e di tempeste.

Nessuno può trovare i resti di un'aquila,
nessuno mai potrà trovare i miei:
la mia autopsia sarà eseguita sui miei versi.

XI (2021) ISSN 2039-7917

Dario Tomasello

Text and Time of Performance
Four Questions to Richard Schechner*

How can the Performance Studies paradigm be applied to literary criticism and theory?

Performance Studies concern a "broad spectrum" methodology which aims to include any artistic field. By vocation, Performance Studies investigate the contexts where textual and literary works are produced, but we know from experience that a performative approach also tackles the processes that regulate textual fixity. The Performance Studies approach questions which theories can be deduced from such processes.
In the West we tend to assign primary importance to the text. However, I have seen Shakespeare's *Othello* with black actors who played both the roles of Othello and Iago or plays with women playing male roles. How does such a performative approach change the theoretical hypothesis of a supposedly racist or misogynist interpretation of the text?
As we can see, from the perspective of Performance Studies, the performative context renegotiates and reshapes the apparently immutable conditions of a written text.

Can a performative inquiry into literary texts provide a new perspective on contemporary reality?

I'm not sure what you mean when you talk about a performative inquiry. I don't know of any kind of inquiry which is not performative.
This is directly verifiable by dramaturgical practices. Take, for example, Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*. Taking a performative approach the great Italian author tackles the circuit between reality on stage and reality in the audience. This contrast, or mirroring, is inherent in professional activity of the actor or the actress, who performatively question the sense of their own position on stage, while the character they play claims truthfulness.
Performance Studies promote a methodology that is aimed to continuously question reality rather than accept the finality of assertive judgments. The question that Performance Studies ask is "What kind of action and, therefore, what kind of performance does the text that I'm reading claim?".

* The interview took place in March 2021 via Zoom. We publish a transcript summary edited by Dario Tomasello.

Let’s take the case of another classic, *Oedipus*. We assume that the main character has killed his father and slept with his mother. This is what the text says; we take it for granted. This could lead to accepting this text as tautological, as something already known, but what is unknown is the way in which the text can reveal to us new meanings in a performative dimension. It is not simply, “Oedipus kills; Oedipus has sex with”. It is “How does Oedipus find out that he has done these things?”. Every production of *Oedipus* is like a musical score, where every single experience significantly changes apparently predictable contents.
This also reminds me of Brecht and his estrangement technique. In certain circumstances it is necessary to establish a difference, standing alongside the character and reconsidering what we took for granted.
This taking circumstances into consideration; this standing next to what happens even as it is happening is fundamental to Performance Studies. It is often necessary to reconsider our internal and external position within a performance. We need to deduce from the context how what seemed to be obvious was actually not obvious at all.

If we refer to the notion of «as performance», could we argue that Performance Studies enable a different quality of epistemological approach to literary text as an action? And how could such approach differ from the perspective of Cultural Studies?

Cultural Studies investigate cultural expressions, whereas Performance Studies focus on actions; also, Performance Studies tackle not only the issue of doing, but also showing (representing) what is being acted. On the contrary, Cultural Studies don’t necessarily include showing. Performance Studies study behaviour. From this point of view, the question of time is of utmost importance for Performance Studies, and not so much for Cultural Studies. When you question a written text, you know that the underlying flow is occurring. Heraclitus's river is always flowing. If we observe, in its immanence, a conversation (like the one we are having now), we can assume that the issue of time is central. Even as I speak, I have already spoken and can almost immediately recall what I've said.
However, in some situations a subject we are studying allows us to cross both methodologies. I am thinking, for example, about the possibility of a poetic work written and staged in the Auschwitz concentration camp. The aspects related to the text may draw on Cultural Studies when dealing with the text in the abstract sense of a “thing written”. But the manner of staging the text, the performative necessities generated by the exceptional context certainly concerns Performance Studies.

What is your opinion about technological reproduction, literary description, or re-enactment of performances?

These imply a shocking upheaval of the categories of time and space. As Walter Benjamin understood almost a century ago, the means of “mechanical reproduction” heralded basic questions related to what is real and when what is real happens.
Let’s take the so called “here and now” as an example. It is a formula linked to the transient character of an experience. Even knowing that we are in the same place at the same time thanks to the media we are using – talking via Zoom – yet I am in Manhattan and you are in Sicily and where you are it is six in the afternoon while for me it is not yet noon. What does “here and now” mean in such a situation?
This problem of simultaneity – even of historicity – is fundamental and will increasingly characterizes our co-presences, our performances, reshaping artistic and literary phenomena in not yet fully imagined ways

XI (2021) ISSN 2039-7917

saggi

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Mattia Majerna

Morti a metà
Intorno ad alcuni fantasmi di Alberto Savinio

La scrittura – ma si potrebbe dire l'arte – è per Alberto Savinio una questione di sguardo, o meglio di sguardi, multipli, tra loro concorrenti e a volte in aperto contrasto. Il saggio intende indagare alcuni motivi cari alla sua narrativa sotto specie di temi e metafore soffermandosi in particolare su alcune declinazioni del "soprannaturale" e mettendo in risalto quella capacità di trarre partito dalle contraddizioni che ne spiega la perdurante modernità.

For Alberto Savinio, writing – but also art in general – is a matter of multiple, overlapping and sometimes openly conflictual gazes. This essay aims to investigate some of the most significant themes and metaphors recurring in Savinio's fiction. In particular, it will focus on Savinio's articulated representation of the supernatural and ability to make a constructive use of his own contradictions, which may explain his enduring modernity.

> Mio dio è Mercurio: dio delle strade terrestri,
> delle strade celesti, della strada infera.[1]

La predilezione accordata da Alberto Savinio al dio psicopompo Ermete/Mercurio si manifesta sin dal suo esordio, *Hermafrodito*, nel 1918, posto sotto il segno ancipite di Hermes e Afrodite, e continua ad affiorare negli scritti successivi sfociando in un ambizioso progetto narrativo che non troverà mai compimento. Ne *Il gallo*, racconto pubblicato originariamente sulla «Stampa» del 17 dicembre 1942, è il narratore stesso a rendere noto il proprio intento al dio che gli appare sotto specie animale: «"Sto scrivendo un libro su te, *Vita di Mercurio*, e mi dispiacerebbe lasciarlo in tronco"».[2] Allusioni al romanzo in cantiere costellano, però, l'intero *corpus*.[3] Indizi della sua gemmazione si rintracciano già in *Vita dei fantasmi* pubblicata sulla «Rivista di Firenze» (febbraio 1925). In questo breve scritto, che può essere apparentato alle

[1] Alberto Savinio, *Inno al piede,* «Corriere della sera», 11 giugno 1949, in *Scritti dispersi 1943-1952*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 2004, p. 1108.
[2] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, a cura di A. Tinterri e P. Italia, Milano, Adelphi, 1999, p. 773.
[3] Sul «Tempo» del 7 gennaio 1945 si legge: «Ai due lati opposti della scrivania riposano due cartelle turchine nelle quali da decine di anni è raccolto il materiale ancor grezzo della *Notte della mano morta* e della *Vita di Mercurio*, i due libri che tre giorni su cinque mi gridano con deboli voci di carta: "ScrIvi,ci! ScrIvi,ci!", e che quando finalmente li avrò scritti, mi sarà concesso di uscire da questa vita senza rimorsi e col sentimento che tutto sommato il mio soggiorno quaggiù non è stato vano» (A. Savinio, *Ultimo incontro,* in *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., pp. 786-789).

prose rondesche dei primi anni venti per la polita euritmia del dettato e che deve la predominanza del dialogo e il piglio ironicamente didascalico alla sua prossimità cronologica con la riscoperta del Leopardi delle *Operette morali,* si legge il seguente scambio di battute tra i due personaggi del quadretto notturno, l'anonimo narratore autodiegetico e il dio Ermete/Mercurio smontato in precedenza dal suo piedistallo: «"Patto per patto: io t'aiuto a diventare mortale, tu m'hai salvato dalla morte." "Non tanto: da un povero fantasma"».[4]
Balena, per quanto di sfuggita, la trovata cruciale della *Vita di Mercurio* così come ci testimoniano i successivi riferimenti. Nel mobilissimo e metamorfico «mondo poetico»[5] di Savinio, dove, a conferma dell'aforisma dell'amato Nietzsche secondo cui «tutto ciò che è profondo ama la maschera»[6], gli oggetti sono continuamente colti nell'atto di travestirsi e mutarsi nel loro contrario, l'anelito dell'immortale messaggero degli dei è morire una volta per tutte. Si misura qui il «mouvement de va-et-vient dialectique de contraire à contraire» che, per Jankélévitch, costituisce il senso (essenza e direzione di moto) dell'ironia e che trova uno dei suoi procedimenti più efficaci nel «renversement», antifrasi o affermazione *per contrarium*.[7] La domanda che fa immediato seguito all'aforisma approfondisce il senso di suggestiva consonanza: «Non dovrebbe essere soprattutto l'antitesi il giusto travestimento con cui incede il pudore di un dio?».[8]
Mi pare qui rilevante il nesso che si profila tra i concetti di travestimento, ironia e pudore alla luce della loro idiosincratica triangolazione nelle pagine copiosamente chiosate di «*Anadioménon» Principî di valutazione dell'arte contemporanea,* manifesto dell'arte metafisica pubblicato su «Valori plastici» (maggio 1919). Nello scritto si spiega così la funzione della maschera ironica:

> la precisione originale della Natura […], riflessa nell'uomo e, pel tramite di questo destinata ad esternarsi in una ulteriore rappresentazione, produce una reazione sottilissima, ma elementare e umana che, ripeto, si può chiamare pudore. [9]

Nel 1929 Savinio pubblica sulla rivista «Bifur» la fortunata *Introduction à la vie de Mercure*, antologizzata da André Breton nel 1939 nella sua *Anthologie de l'humour noir* e uscita poi in volume nel 1945 nella collana *L'Âge d'or* diretta da Henri Parisot, Éditions de la Revue Fontaine. L'*Introduction*, tra le prove di più stretta osservanza surrealista di un autore che si mostra assai presto insofferente, superata la fase d'apprendistato, di ogni corporativismo artistico, adombra soltanto nella chiusa l'idea

[4] A. Savinio, *Vita dei fantasmi*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962, p. 57.
[5] L'espressione è impiegata dallo stesso autore in uno scritto di presentazione esteso in occasione di una sua esposizione («Bollettino della Galleria del Milione», 1940, in Pia Vivarelli, *Savinio Art dossier*, Firenze, Giunti, 2003, p. 7).
[6] Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, trad. Ferruccio Masini, Milano, Adelphi, 1977, p. 46.
[7] Vladimir Jankélévitch, *L'ironie,* Parigi, Flammarion, 2015, pp. 54 e 68.
[8] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., p. 46.
[9] A. Savinio, «*Anadioménon» Principî di valutazione dell'arte contemporanea,* in A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte,* a cura di G. Montesano e V. Trione, Milano, Adelphi, 2007, p. 62.

portante del vagheggiato romanzo. Con uno dei capovolgimenti tipici dell'ironista dissacrante, che, sempre appostato per intercettare il rovescio della medaglia, prospera nelle faglie del paradosso, vi si immagina che Merx, un Mercurio simile a un Golem, parte colosso naturale, parte macchina mastodontica, cali sulla terra e si avvii a braccetto del suo «éveilleur» verso il suo nuovo alloggio terreno, una «coquette garçonnière», come un «paralytique majestueux» scortato da un «infirmier plein d'amour».[10]

La degradazione del mito nell'opera di Savinio risponde in parte ai codici del travestimento burlesco cui pure lo avvicinano una comicità a tratti grossolana, scatologica o coprolalica. L'autore cerca nel mito una forma impensata della modernità che dialoghi con il passato all'insegna di un eclettismo divertito e scettico, e, a tale scopo, si ritrova a frugare nel fornitissimo 'guardaroba' della storia. Nelle sue città dei e creature semidivine, senza perdere del tutto la loro sacralità, passeggiano come nulla fosse: Nettuno prende il fresco in un caffè del lungomare di Volos; Aurora si trascina frettolosamente per la via del Babuino; un angelo, metà uomo metà congegno meccanico, viene regalato dal suo ritrovatore a una signora romana come un gatto randagio.[11] Nei suoi esperimenti di riscrittura del mito, che vogliono saggiare la tenuta del sacro in un universo esploso, o «copernicano» nelle parole dell'autore, Savinio non teme di giocare allo scoperto poiché tiene sempre in serbo delle sorprese; così, se il cognome della creatura celestiale di *Angelo* è ridicolmente tautologico nella sua assenza di mistero ed è appunto "Angelo", il suo nomignolo Isci svela un'insospettabile origine cabalistica.[12] La messa in scena da travestimento burlesco dissacra, ma, al contempo, sostituisce alle divinità detronizzate una numinosità diffusa che 'cristianamente' intride animali, piante e oggetti inanimati: «Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo».[13]

Si ricordi, inoltre, il capitolo terzo di *Infanzia di Nivasio Dolcemare* nel quale il protagonista, determinato a recare soccorso al «Dio Greco» che ansima così *umanamente* dietro la «tenda di percallina rossa»[14] dell'iconostasio, si avventura di notte nelle strade di Atene per raggiungere una chiesetta ortodossa; qui viola lo *ieròn* salvo scoprirvi la propria governante Frau Linda:[15] l'ironia è la sola forma di serietà

[10] A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Milano, Adelphi, 1995, pp. 458-460.
[11] Nella medesima temperie culturale, e sotto il diretto influsso delle riflessioni di Ortega y Gasset, Rafael Alberti, poeta della *generación* del '27 gremisce *Cal y Canto* (1929), di divinità greco-latine in borghese, («*Apolo, en pantalones, sin corbata*» Eros avvocato divorzista in «*toga, monócolo y birrete*» da *Venus en ascensor*), angeli muratori (*Los angeles albañiles*) e manichini (Rafael Alberti, *Cal y canto,* Madrid, Biblioteca nueva, 2002 p. 186).
[12] «L'antica tradizione, secondo Ben Maimon, riconosce dieci gradi angelici: […] infine gli *Iscim*, ossia gli animati. Non ti sembra che Isci possa appartenere al grado degli animati?» (A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 341).
[13] Prefazione di *Tutta la vita,* in A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 556.
[14] A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, cit., p. 609.
[15] In *Tragedia dell'infanzia* il dio che guida il narratore-fanciullo nella sua visione iniziatica è un conturbante Febo da varietà: Apolla.

ammissibile e lo sberleffo sacrilego può anche essere «une manière […] de faire corps» con una personale variante del sacro «hors de toute volonté de trangression».[16] Un più esteso riferimento al romanzo sulla vita di Mercurio si trova, infine, alla voce *Baudelaire* della postuma *Nuova enciclopedia* dove Savinio chiarisce lo snodo principale dell'intreccio, già tratteggiato in *Vita dei fantasmi* e alluso soltanto cripticamente in *Introduction à la vie de Mercure*:

> Ma è più grandezza nell'immortalità o nella mortalità? Un'idea mi si aggira in testa da molto tempo, di un dio greco (Ermete) il quale è stanco della immortalità, della sua 'inutile' immortalità, e vuole farsi uomo *per poter morire*. Anche la poesia un giorno fu stanca di essere immortale, e scese nella poesia di Baudelaire, *per poter morire*.[17]

Perché, però, il dio Ermete/Mercurio vuole morire? La sfida lanciata da tale quesito, destinato a rimanere inevaso – considerato poi che la risposta, o meglio le risposte, che un lettore volenteroso potrebbe azzardare su base indiziaria, dovrebbero tenere conto del cangiante paesaggio mentale di Savinio lungo gli anni di messa a fuoco del progetto –, acquista una sua pregnanza in rapporto alla centralità tematica della morte nella sua produzione matura.
Nella *Prefazione* di *Casa «la Vita»* Savinio traccia un bilancio della propria narrativa breve, pubblicata alla spicciolata tra il 1930 e i primissimi anni quaranta, nella fattispecie *Narrate, uomini, la vostra storia* (1942) e la raccolta in oggetto (1943), e asserisce constatando il dilagarvi del pensiero della morte:

> Amplifichiamo: nella vita "degli" uomini la cosa più importante è la morte. […] Problema di saper vivere, problema di saper invecchiare, problema di saper morire: il più importante di tutti perché è il problema ultimo che *dà il passaggio*. Pochissimi muoiono.[18]

L'energia della chiusa gnomica è accresciuta dall'attrito con un'asserzione di segno opposto e di tono proverbiale che si legge nelle pagine successive: «la morte [...] e tutto e tutti unisce e riunisce»;[19] è per mezzo di simili cortocircuiti che la prosa di Savinio alimenta incessantemente la propria energia motoria acquistando il dinamismo – anche sintattico – che ne contraddistingue lo stile, ritmato da martellanti figure di ripetizione (poliptoti, anafore, parallelismi ecc.) e sottoposto a una progressiva ripulitura[20] – da *Tutta la vita* in poi – che mira a evidenziarne l'ordito ragionativo a rischio di mortificare l'icasticità naturale e la felicissima «capacità plastica» che proprio Debenedetti aveva riconosciuto all'amico Savinio in un saggio

[16] Così Daniel Sangsue (D. Sangsue, *La relation parodique,* Parigi, José Corti, 2007, p. 240) nel capitolo dedicato alla parodia religiosa e all'ambivalente *Passion considerée come course de côte* di Alfred Jarry, raccolta anch'essa nella summenzionata *Anthologie de l'humour noir*.
[17] A. Savinio, *Baudelaire*, in *Nuova enciclopedia,* cit., p. 69.
[18] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 201.
[19] Ivi, p. 203.
[20] L'intelligenza vi «esercita il suo potere 'ripulitore'» (A. Savinio, S*catola sonora,* Milano, Il Saggiatore, 2017, p. 21)

incompiuto redatto intorno al 1945.[21] S'insiste sul carattere retrospettivo di tale bilancio, accompagnato dal piacere della scoperta («Io stesso ne ho stupito […]. Così almeno avviene a me. Sono forse altre generazioni più coscienti e controllate? È per questo felice stupore, per questo loro presentarsi inaspettate e nuove, per questo venirmi incontro da un altro mondo»),[22] allo scopo di segnalare la difficile convivenza in Savinio d'impulsi creativi conflittuali che rimandano, come si vedrà, ora a una strenua «volontà formativa», suscettibile di svigorire il potenziale estetico ed euristico proprio della letteratura, ora a una disponibilità surrealista al reperto inconscio e/o al gioco linguistico.

La contraddizione, che si avverte nella *Prefazione*, scaturisce dallo «strabismo» mentale[23] praticato da Savinio ogniqualvolta il suo sguardo si appunta su un oggetto o un'idea al fine di coglierne simultaneamente gli aspetti più «patenti» e i più riposti, «metafisici»,[24] il *recto* e il *verso* della medaglia insieme, un talento che, come ammonisce una pagina spesso citata di *Hermafrodito*, è appannaggio dello scrittore «ipocrita»,[25] cioè, che guarda – e giudica – da sotto compiacendosi per quanto scova di bizzarro o di contrario alla *bienséance;* non sfugge, d'altronde, la qualità provocatoria della riabilitazione del vizio sociale per eccellenza. Ciò risulta tanto più significativo se si considera il *milieu* sociale nel quale si aggira di preferenza il Savinio narratore, un'agiata borghesia ambiguamente vezzeggiata – come osserva Debenedetti – e, in uno, sottoposta a satirica anamorfosi.

Lo strabismo, inteso alla stregua di direttrice letteraria, mira a scoprire la natura, o la realtà, al di là delle sbiadite oleografie del naturalismo, o del realismo, e a de-familiarizzare il lettore con il mondo circostante strappandolo all'accidia del «volersi sentire sempre in famiglia» e al «terrore dell'estraneo e del solitario»,[26] secondo la versione di straniamento che Savinio tratteggia nella *Prefazione*. In modo irrisolto Savinio non cessa di tendere nelle proprie opere a una natura o realtà purchessia, nutrendo, però, un'assoluta sfiducia nelle forme tradizionali di cui saluta con entusiasmo la scomparsa in *Fine dei modelli* (la versione integrale in «Fiera letteraria» aprile-maggio 1947),[27] ricapitolazione di grande interesse della crisi primonovecentesca.

Si ha il sospetto che lo scrittore pizzichi il medesimo nervo scoperto anche quando, ad esempio, avverte che i suoi innovativi ritratti antropo-zoomorfi non sono caricature, ma vogliono riflettere la vera identità del soggetto rappresentato, una

[21] Il saggio, rimasto allo stato d'abbozzo manoscritto, è stato pubblicato in volume postumo: Giacomo Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, Parma, MUP Editore, 2009.
[22] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 199.
[23] Un elogio dello strabismo come «sguardo doppio» si trova nell'articolo *Mistero dello sguardo*, «Colonna», 1934, in A. Savinio, *Mistero dello sguardo*, a cura di R. Tordi, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 143-145.
[24] A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, cit., p. 47-48.
[25] A. Savinio, *Hermafrodito e altri romanzi*, cit., p. 167.
[26] In letteratura e nell'arte, proclamava Savinio, si deve assistere al miracolo di Venere Anadiomene in perpetua emersione dalle acque.
[27] A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., pp. 543-576.

rivendicazione che suona stranamente anacronistica, «perché il ritratto – il 'vero' ritratto – è la rivelazione dell'uomo nascosto».[28] Savinio opta vuoi per una sovra-determinazione del senso, vuoi per la nudità 'astraente 'del manichino; la realtà deformata, convertita in giocattolo, può essere finalmente afferrata dalla mente perché rimpicciolita e semplificata[29], ma il caos sempre in agguato, in forma di contenuto inconscio liberato attraverso il disfrenamento surrealista di lingua e immagini, evita il pericolo di un eccessivo didascalismo.[30]
Sotto il suo sguardo, come per effetto di una diffrazione, l'*élan vital* traligna in un gemello *élan mortel*.[31] Nelle pagine liminari di *Casa «la Vita»*, la metafora della morte/porto si rinverdisce in una similitudine che introduce con sconcertante brio una variazione sul tema dell'approdo definitivo: «Si tratta di arrivare alla morte trionfalmente, come la capitana di un'armata vittoriosa che entra nel porto a bandiere spiegate» perché «morire è un atto di energia».[32]
Il dio che aspira a morire invera quindi il paradosso per cui la morte si staglia come la suprema avventura e la meta del peregrinare umano in senso teleologico ancor più che nell'ovvio e desolante senso biologico: è grazie a un'inavvertita modulazione diaforica che Savinio addita ironicamente il fine nella fine, cioè la *meta* nella meta: «*Hic manes* e uomo volevi una meta? Eccola».[33] Il fantasma, o «ritornante»,[34] costituisce una sorta di terza opzione che spariglia il precedente *aut-aut* dando forma a uno stato ibrido – ermafroditico – di morte-in-vita o vita-in-morte, la *mi-mort* delle scene drammatiche giovanili, e si carica di sensi radicalmente differenti nel corso della trentennale produzione dello scrittore.
La messa in scena della morte si fa via via più impietosa nel corso di *Casa «la Vita»* che si chiude con un dittico ospedaliero (*Omero Barchetta* e *Storta la vita sana?*) e i due racconti maggiori, *Il signor Münster* e l'eponimo *Casa «la vita»*, in accordo con la vocazione originaria dell'attività intellettuale:

> Pensare è una sineddoche. Pensare è la parte di un tutto. Pensare implica un sottinteso che si tace per pudore mentale: per quel medesimo eufemismo che di una persona morta ci fa dire che "che essa non è più". Quando si dice "pensare", s'intende "pensare alla morte".[35]

[28] A. Savinio, *Antenati*, in *Nuova enciclopedia*, cit., p. 44.
[29] In ciò l'autore dà prova della propria 'grecità', almeno secondo il suo modo di intendere il retaggio culturale ellenico, che Debenedetti accoglie: «felice capacità e talento di ricondurre tutto ciò che è dentro di noi a oggetti domestici che si possano non solo circondare da ogni parte con l'occhio, ma addirittura prendere in mano […]» (G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, cit., pp. 32-33).
[30] Questi aspetti dell'estetica saviniana sono approfonditi in un recente saggio di E. Conti, *«La natura nel suo stato di pazzia». Savinio, puer tragico e antimimetico*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di A. Gialloreto e S. Jurišić, Novate Milanese (Milano), Prospero Editore, 2021, pp. 277-327.
[31] «[..] non basta saper vivere bisogna anche saper morire, e all'*élan* vital sostituire l'*élan mortel* […]» *Inno al piede,* «Corriere della sera», 11 giugno 1949, in A. Savinio, *Scritti dispersi 1943-1952*, cit., p. 1108.
[32] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 201.
[33] Ivi, p. 203.
[34] Si tratta di un calco del francese "*revenant*" utilizzato spesso dal primo Savinio e dal fratello Giorgio De Chirico.
[35] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 200.

Il significato del termine "eufemismo" rimanda al capo accusatorio di contraffazione che Savinio non si stanca di rivolgere, nei propri interventi critici, alle eresie di idealismo ed estetismo. In entrambi i casi i dati di realtà («le cose come sono») risultano manomessi in nome di un dogmatismo metafisico o estetico del tutto a priori («le cose come devono essere»);[36] l'idealista insomma, per eccesso di *profondità*, non ravvisa nel reale se non pallide copie di modelli platonici o platonizzanti, mentre l'esteta, nella propria esasperata ricerca del Bello, un bello, però, ridotto ai suoi minimi termini di calligrafismo, ne provoca l'imbalsamazione a causa di uno speculare eccesso di frivolezza, o *superficialità*. Anche la produzione artistico-letteraria di Savinio rigetta la realtà –o mira a rigettarla–, ma soltanto dopo averla coraggiosamente guadata e di questo attraversamento si picca come di una missione al contempo conoscitiva, morale ed estetica.
I riferimenti filosofici di Savinio sono essenzialmente ottocenteschi e si allineano sull'asse Schopenhauer-Nietzsche. Del primo, in particolare, Savinio riterrà la vulgata nozione di *principium individuationis* e, in modo più idiosincratico, le congetture sulla sopravvivenza oltremondana contenute in uno scritto di *Parerga e paralipomena* forse perché potevano essere agevolmente rifuse nel crogiolo della sua prassi artistica audacemente immaginifica. Nel saggio Schopenhauer dichiara:

> L'ultima parola in tutte le questioni spetta sempre alla filosofia, ed io spero che la mia, allo stesso modo che ha presentato la magia –partendo dall'unica realtà e dall'onnipotenza della volontà nella natura– quanto meno come possibile e pensabile, e ne caso che si verifichi, come comprensibile, così pure, con l'aver rimesso decisamente il mondo oggettivo all'idealità, ha aperto la strada ad una più profonda comprensione delle stesse visioni e apparizioni di spiriti.[37]

L'immaginario 'gotico' si salda attraverso Schopenhauer alla categoria polivalente del *principium individuationis* e, di lì, al culto della personalità plasmato da Nietzsche nella figura del superuomo. Il tentativo di coordinare tali suggestioni filosofico-letterarie in un assetto poetico originale si scorge già nei giovanili *Chants de la mi-mort*; qui compaiono molti motivi strutturanti della successiva opera di Savinio, il quale, meno per intima coerenza che per inveterato *ethos* di scrittore, proverà nel corso degli anni scarso interesse nell'esplorare le virtualità espressive della propria arte preferendo sottoporre i materiali e le forme 'dati' a una minuziosa analisi per tentare in seguito un'ennesima più penetrante sintesi.[38]
Nelle scene drammatiche per musica del 1911 la condizione di fantasma o, più propriamente, di *mi-mort* configura quindi uno stato di sviluppo individuale come

[36] I due sintagmi ricorrono percussivamente nelle pagine polemiche di Savinio.
[37] Arthur Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, a cura di Giorgio Colli, Milano, Adelphi, 1981, pp. 408-409.
[38] Di fronte a questa serpeggiante diffidenza per il romanzo in quanto organizzazione, con variabile coefficiente di apertura, della realtà, Savinio sceglie di sottoporre i sottogeneri a «una grave e folta caricatura, che tradisce un imbarazzo», l'imbarazzo di chi «non si fida del tutto dell'organizzazione che ha escogitata» (G. Debenedetti, *Savinio e le figure dell'invisibile*, cit., p. 41).

inceppato che può e deve risolversi soltanto nell'avvento del superuomo (non sfugge un cospicuo residuo di retorica messianica nell'esordio di Savinio).
La nozione di «uomo superiore» presa a prestito dal Weininger di *Sesso e carattere*, scoperto nella seconda metà degli anni dieci, conduce a una nuova calibratura del *principium individuationis* schopenhaueriano come si può osservare in *Avventure e considerazioni di Innocenzo Paleari*, tentativo di romanzo d'attualità congenere al dittico di Bontempelli *Vita intensa* e *Vita operosa*, i cui primi quattro capitoli furono pubblicati tra il '21 e il '22 sul «Primato artistico italiano». Anche nelle *Postille* alla già citata *Vita dei fantasmi* si ritrova la tesi del romanzo incompiuto:

> Ciò che Mercurio mi ha rivelato intorno agli usi e comportamenti dei fantasmi, conviene a determinare, per opposizione la verità del *principium individuationis*. Colui che perde il sentimento della propria individualità, si converte in fantasma. La folla è fantasma.[39]

Durante la messa a riposo che precede i racconti di *Narrate, uomini, la vostra storia* e *Casa la «Vita»* si produce una graduale trasformazione degli irrequieti fantasmi saviniani. La pressione della scepsi insofferente che agisce sul suo fare artistico[40] aumenta provocando dei sommovimenti che alterano radicalmente la peculiare geografia del suo mondo poetico. Tale evoluzione è mappata da Bellini in *Dalla tragedia all'enciclopedia,* con specifico riferimento alla lettura disorganica di Nietzsche, e si riassume proprio nel passaggio dal primo genere, da intendersi come intercettamento quasi oracolistico delle forze ctonie, al genere enciclopedico, *summa* ironica di un illuminismo sia pure «paradossale»[41] che fa leva sulle proprie contraddizioni per svellere le pretese del pensiero sistematico e proporsi come antidoto alle sue derive totalitarie.
In *Alcesti di Samuele,* riscrittura postbellica della tragedia di Euripide, a temporeggiare tra la vita e la morte non è più la massa sonnambula e senza volto, ma sono i grandi uomini del passato che lasciarono di sé più memorabile traccia. I *viri illustri* che «non riescono a morire» una volta per tutte soggiornano in uno strampalato sanatorio infero, sottoposti a una 'cura' di durata proporzionale alla grandezza e alla originalità del loro ingegno.
Così spiega il Direttore del Kursaal dei Morti i servigi offerti dal proprio istituto:

> Non tutti vengono qui: solo una infima minoranza. Quelli che hanno da liberarsi da una forte personalità, da una personalità compatta; […] Gli altri no. […] Passano direttamente dalla vita alla morte. Muoiono rapidamente, istantaneamente. […] In vita sembrano vivi, ma non sono più vivi dei morti.[42]

[39] A. Savinio, *Vita dei fantasmi,* cit., p. 64.
[40] Savinio non si stanca di rivendicare la sua natura di scrittore consapevole o *intelligente.*
[41] Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 136-139.
[42] A. Savinio, *Alcesti di Samuele e atti unici,* Milano, Adelphi, 1991, pp. 128-129.

La vita aspira alla morte, ci ricorda di nuovo Savinio come nella prefazione di *Casa la «Vita»* e in *Narrate, uomini, la vostra storia*, dove il tanatografo ironico e fantasista si assegnava una funzione analoga al Direttore del Kursaal officiando da entità propiziatrice del *passaggio*, implicitamente posta sotto il segno di Ermes psicopompo.
Al perituro Mercurio fa riscontro il mortale che s'india, il protagonista de *Il signor Münster*.[43] Il racconto, posto con *Casa la «Vita»* in coda a una raccolta dominata dal pensiero della fine, è un tentativo di raccontare in presa diretta e analizzare, per così dire, in vivo il «passaggio» per antonomasia.
Il signor Münster prende le mosse dalla fase di addormentamento del suo protagonista, descritto come il varco angoscioso di una soglia aperta sul «vuoto» che preconizza il «wrench of parting with consciousness».[44] È in effetti una prova generale dell'evento che il racconto si incaricherà di riportare minutamente e con più imponente orchestrazione. Attorno alla struttura fondamentale della coppia oppositiva vita/morte si assestano le altre (sonno/veglia, maschile/femminile, passato/presente, animato/inanimato, natura o verità/maschera) in un sistema binario grosso modo simmetrico. I personaggi principali – i coniugi Münster e la vedova Morel – sono al contempo attratti e respinti dalla vita nella sua flagranza biologica. Il desiderio della signora Münster di restaurare la propria condizione virginale non spiega da solo lo sfratto del marito dalla loro alcova, e non ne esaurisce i significati; di fatto, il nuovo ordinamento domestico risponde a una logica profonda, operante nello stesso signor Münster, di distacco dalla vita e sua obliterazione. Sul versante opposto, invece, il riferimento alla «sana cucina della vedova»[45] unisce il tema del mangiare al tema coniugale in una sola figura alleata delle pulsioni vitali: la suocera di Münster, sia pronuba solerte, sia prodiga dispensatrice di cibo.
Quando il sospetto della propria morte trapela nel protagonista, la paura lascia presto spazio a «una curiosità profonda» e «di carattere scientifico»;[46] d'altronde si tratta di un fenomeno non così impreveduto, se, ripensando alla frase sul proprio conto accidentalmente udita nel cinema di Losanna, il signor Münster si accorge che già allora albeggiava in lui «quella acutezza straordinaria, quella indipendenza e autonomia, quella facoltà di operare lontano dal pesante meccanismo della carne, delle ossa, dei nervi, dei muscoli, che ormai formano un complesso vitale fuori dal corpo».[47] Questa elencazione, oltreché preparare la conclusione alla quale giunge il

[43] «Ma per fare i fredduristi alla maniera tanto amata da Savinio se ci sono dei che si interrano, ci sono anche uomini che, giunto il momento di farsi interrare, si indiano e sfuggono così al loro "finalismo" di uomini morti, per poter essere *metafisici*.» (Giovanna Caltagirone, *Io fondo me stesso Io fondo l'universo Io fondo me stesso, fondo l'universo,* Pisa, Edizioni ETS, 2007, p. 155).
[44] Vladimir. Nabokov spiega così le proprio difficoltà nel prendere sonno nella bellissima autobiografia *Speak, memory*, New York Londra Toronto, Everyman's library, 1999, p. 81.
[45] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 424.
[46] Ivi, p. 433.
[47] *Ibidem*.

signor Münster («aveva cominciato a essere morto»),[48] serve virtualmente da glossa al concetto di vita 'mentale 'tanto caro a Savinio. Parafrasando Freud, avvicinato da Savinio proprio nel 1940, il sacrificio parziale della propria libido al principio di realtà si converte in una forma di ascetismo innervata di un'ambigua, ma inoppugnabile pulsione di morte:

> […] l'uomo educato […] per rendere meno disagevole la vita comune ritrae i raggi dei suoi bisogni, li riassorbe in sé, finisce per non avere bisogni e riduce le sue necessità di vita a quel minimo necessario oltre il quale c'è la morte; […] l'uomo educatissimo […] 'per semplificare', rinuncia a vivere […].[49]

La questione è, però, intricata e intimamente contraddittoria come spesso accade nel nostro autore. È Georges Bataille ad ammonire ne *L'expérience intérieure* che la disciplina rinunciataria dell'ascesi nasconde un'avida strategia 'economica 'finalizzata ad avanzare le proprie rivendicazioni sulla totalità dell'esperienza che, a tutta prima, si è astutamente declinata[50]. Savinio promuove lo sfoltimento di «bisogni» e «necessità» per trasportare la vita intera nella sola sfera in cui potrà attingere il supremo grado di dinamismo e affrancamento: la mente, sfera puramente immaginativa, dove sarà lecito sfrecciare senza sosta e impunemente da una tesi alla rispettiva antitesi e rinserrare un originale senso del sacro gomito a gomito con una volontà dissacrante, divertita e banditesca, come si è detto, negli anni della giovinezza, pressoché igienica, invece, nel periodo della maturità. Nell'intervallo che separa *La casa ispirata* dai racconti successivi si può misurare l'ampiezza della traiettoria stilistica di Savinio: lo sperimentalismo del giovane *pasticheur*, che affonda ghiottamente le mani in tutti gli strati della lingua arrangiando tecnicismi, prestiti, voci arcaiche e si diletta con quanto vi è di più di *mostruoso,* nella duplice accezione dell'etimo latino, si disciplina in una scrittura disadorna e asseverativa. Alla soglie della Seconda Guerra Mondiale la sua inconfessata avversione per l'ottusa e brulicante materialità del mondo si è ormai estesa alle parole nella loro qualità grafico-fonica.
Il morente Federico Münster può esimersi con sollievo dallo spiegare alla moglie Erda che cosa gli sta accadendo:

> Più di tutto il signor Münster paventa le spiegazioni. "Spiegare" a Erda questa situazione "inesplicabile". Buttare un ponte di parole tra la situazione di prima e la situazione di adesso. Tra la situazione nota e la situazione ignota. Ignota per gli altri, però, non per sé cui, strano a dirsi, questa situazione di morto-vivo pare la più legittima e naturale. Perché tanta sete di spiegazione negli altri?[51]

[48] *Ibidem*.
[49] A. Savinio, *Nuova enciclopedia*, cit., pp. 131-132
[50] «L'ascèse entendue dans le sens ordinaire est justement le signe de la prétention à devenir tour, par possession de Dieu» (Georges Bataille, *L'expérience intérieure,* Parigi, Gallimard, 2017, p. 34-35 e segg.)
[51] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 438.

E tocca dunque allo scrittore adempiere alla bisogna di «buttare un ponte di parole» tra la vita e la morte, la quale tende a sgusciare dalla presa della lingua, non soltanto perché inaudita, ma perché, in una vertiginosa spoliazione, rende la lingua superflua. Refrattaria a qualsiasi forma di mediazione simbolica la morte non ammette neppure raffigurazioni: «è iconoclasta».[52] Si può dire che «ami celarsi a sé per un fenomeno di auto-pudore […].».[53] La morte-in-vita del protagonista è di fatto una condizione intollerabilmente naturale al punto di suscitare lo sgomento di un gatto incontrato per caso in terrazza. L'artista, faccia a faccia con la nudità della natura, dovrà quindi «deformare, nel riprodurli, gli aspetti terribilmente chiari»[54] della rivelazione avuta in sorte che, nella fattispecie, culminerà in una «suprema visione riassuntiva», sorta di regressione *ad infinitum* nella storia del mondo in forma di sfilata carnevalesca («tutte le maschere della storia gli sfilano davanti»).[55]

Savinio svicola, però, dalla strada senza uscita del 'dire 'la morte inscenando il morire in quanto processo dinamico ed enormemente dilatandolo. Ciò che conta nel pensiero è il moto che le idee «equivoche», comportando di necessità uno stravolgimento del sentire comune, favoriscono; alla loro mobilità si contrappone la staticità della stolidezza, incarnata nel regale portiere Alessandro che non può «ospitare dentro il suo cranio ampio ma debolissimo più di una idea per volta».[56] Per la stessa ragione il signor Münster non interrompe la propria esperienza fissandosi allo specchio («non vuole vedere»):[57] la sua immagine fedelmente riflessa bloccherebbe i meccanismi di scoperta e, al pari dello sguardo della Medusa, lo trasformerebbe in un simulacro facendolo morire una seconda volta della morte peggiore: la morte 'mentale '(«è come se la vista di se stesso possa farlo morire: far morire lui che è già morto»).[58]

Come clessidre, le antitesi saviniane vanno capovolte di continuo per 'funzionare';[59] i termini antitetici si danno reciproco risalto, intellettuale e immaginativo, e devono essere osservati gli uni alla luce degli altri. Tra un luogo comune e il doppio che si colloca ai suoi antipodi, lo scrittore non avverte la necessità di prendere fissa dimora. La felicità 'mentale', vertice della vita umana -o quantomeno della vita del più evoluto «uomo mentale», si attinge nella migrazione da una tesi alla sua negazione lungo le zigzaganti rotte dell'ironia. In ciò si saggia una volta di più la distanza che separa artigianato e arte. Il signor Münster prova un'istintiva ammirazione per il lavoro manuale («[…] al quale nulla piace tanto quanto la contemplazione dei lavori manuali […]»),[60] ma, da eterno dilettante, è sempre costretto a pensare, cioè a 'usare

[52] Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo Metafisica Grottesco,* Torino, Einaudi, 1986, p. 169.
[53] A. Savinio, *La nascita di Venere. Scritti sull'arte,* cit., p. 62.
[54] Ivi, p. 63.
[55] G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 170.
[56] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 450.
[57] Ivi, p. 446.
[58] *Ibidem*.
[59] «Il suo è un gioco di composizione e scomposizione di immagini […]. E il gioco deve sempre ricominciare.» (G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento*, cit., p. 172).
[60] A. Savinio, *Casa «la Vita» e altri racconti*, cit., p. 428.

la testa 'come il barbaro-romantico in mancanza di verità assolute e di una grammatica infallibile; al contrario, il lavoro dei muratori spiati dalla finestra sul cortile, gli appare diretto da una regia oliata e immutabile («opera di dilettante non è»).[61]
In un primo momento Münster scambia le avvisaglie della morte in corso, il «fetore» che avverte all'improvviso, per la conseguenza di una carie, percorrendo a ritroso il *pattern* mentale che, in passato, lo induceva ad associare la morte alla caduta dei denti. Nel momento «arcano e solenne»[62] in cui la percezione olfattiva ridesta il ricordo della dipartita del padre, è come se fosse il figlio a essere magneticamente attratto dalla scia del genitore scomparso, il cui annientamento rivive in sé, e non il contrario, secondo quanto accade in un naturale processo di recupero memoriale. «Sono i figli dunque la tomba dei propri padri?»,[63] si domanda il signor Münster sovvertendo il topos che riconosce nella progenitura un mezzo di eternare se stessi nella discendenza. La morte nel suo aspetto, al contempo, numinoso e scandalosamente fisico («[…] è dentro di lui, gli sale su dai visceri, gli riempie la bocca, le narici…»),[64] è il vero legato dei padri alla loro prole, che ne reca in sé le salme in attesa di essere coinvolta nella loro stessa marcescenza («È dunque così che anello si salda ad anello nella catena delle generazioni?»).[65] Già in *Idolum patris* il narratore autodiegetico cercava «un asilo sicuro, una succursale lontana dalla casa paterna»[66] in un vano tentativo di indipendenza, in definitiva, di fuga dalla parte più profonda -'strutturale'- di sé, come suggerisce la metafora spaziale della "succursale", e incappava nel pervicace «ritornante», o fantasma, cui il titolo del racconto si riferisce.
Il lezzo del corpo che «marcirà, andrà a pezzi»[67] è, però, il paradossale segnale di una rinascita, o forse della sola autentica nascita. Nel complesso gioco di sostituzioni tra anima e corpo, individuo e specie, si fa largo «una idea oscura [perché offuscata dalla sua contraddittorietà] e maestosa [per quanta gloria promette]»:[68] è attraverso la corruzione del corpo che il figlio diviene tutt'uno con il proprio predecessore defunto e può quindi rivendicare il diritto alla generazione «della parte migliore, incorruttibile, immortale di se stesso».[69] È padre di se stesso, anzi madre, per la doverosa inversione dei generi («si sente madre di se stesso»).[70] L'attribuzione di genere non deve qui depistare: il femminino rimane per il Savinio illuminista-scettico il genere più implicato nella ζοή della quale è matrice ctonia. Lo scrittore, come si

[61] *Ibidem*.
[62] Ivi, p. 432.
[63] *Ibidem*.
[64] Ivi, p. 431.
[65] Ivi, p. 432.
[66] Ivi, p. 41.
[67] Ivi, p. 432.
[68] *Ibidem*.
[69] *Ibidem*.
[70] *Ibidem*.

osserva nello spassoso ritratto di Voltaire alla corte di Federico II, modello d'intellettuale-artista civile e, dunque, ermafrodito, deve neutralizzare in sé i tratti di genere e separarsi dalla Madre che oscuramente minaccia di riassorbirlo. Perciò si era imposta al giovane Andrea Alberto De Chirico la scelta di uno pseudonimo, allo scopo, cioè, di rivendicare la facoltà di darsi un nome recidendo i legami genealogici: nel dettame dell'originalità, romantico prima e avanguardista-modernista poi, si annida un'aspirazione a essere originari per sganciarsi dalle plurisecolari dinastie della storia letteraria e più ancora sfuggire agli ingranaggi stritolanti del determinismo.

All'inseguimento del passato non si scampa. Si legge infatti: «il suo presente era come un campo di battaglia sul quale non rimangono che i cadaveri.».[71] La frase ammette una duplice interpretazione: psicologica e, in senso lato, filosofica; il Signor Münster, temperamento contemplativo e niente affatto proclive all'azione, sente di arrivare sulla scena dei maggiori eventi della propria esistenza a giochi fatti (si veda la passività dimostrata nella sua proposta di matrimonio: «Un giorno senza vegliare le diverse tappe di quel fatale cammino, il signor Münster si ritrovò sposo di Erda Morel»).[72] Le vestigia del passato, però, come sottintende la conclusione del racconto, sono le sole a possedere piena esistenza (il presente nella sua elusività appare sprovvisto di dimensioni) e a tollerare, quindi, attribuzioni di senso attraverso il recupero della Storia e della Memoria in forma di storia.

La paradossale condizione di postumo in vita («anche il presente diventa ricordo»)[73] comporta il raggiungimento da parte del signor Münster di una peculiare forma di chiaroveggenza che risale il corso del tempo anzoché precorrerlo come se potesse sondarne le profondità in trasparenza («Lo sguardo del signor Münster si acuisce anche più. Vede più lontano. Vede più profondo. Vede più antico.»).[74] Questa dimensione fantastica, analoga a quella dello spettro, o *revenant,* è quindi un punto nevralgico di articolazione di temi e motivi che si rimescolano nella proteiforme narrativa saviniana in sempre nuove configurazioni. Insieme offrono uno spazio ideale per la ricerca di una realtà (metafisica o sopra-reale) di là della realtà quotidiana, che Savinio persegue con mezzi ignoti all'arte tradizionale esitando tra velamento e disvelamento, tra seduzione del tutto tondo, che alletta con metafore tanto vivide quanto inattese e con maccheronici grumi di colore sulla pagina, e rigoroso, ma esangue allestimento ideologico da *conte philosophique*, tra risoluto pilotaggio dell'intreccio e abbandono giocoso agli estri, e talora ai malestri, di un'indocile verve linguistica, tra arte come vita vertiginosamente concentrata o come forma di smaltimento del suo caotico subbuglio.

[71] Ivi, p. 421.
[72] Ivi, p. 424.
[73] Ivi, p. 445.
[74] Ivi, p. 454.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Gabriella Palli Baroni

Autonomia del tradurre in Attilio Bertolucci: Toulet, Keats, Wordsworth e T. S. Eliot

Attilio Bertolucci intitolò *Imitazioni* le sue versioni da autori stranieri, che il presente studio mette a fuoco per indagare il significato della traduzione poetica come testo letterario autonomo e la particolare posizione che assume nell'opera del poeta italiano. Si esaminano alcune versioni inedite da Wordsworth.

Attilio Bertolucci titled Imitations *his translations from foreign writers. The present study focuses on poetry translation as an independent literary text according to Italian poet's poems. Few unreleased versions from Wordsworth are examined.*

A Gabriella,
per l'affettuosa,
acuta
e appassionata attenzione
alla mia poesia,
queste che sono,
un po'
anche mie poesie.

Il suo Attilio
Roma 25 novembre 1994

Nel 1990 Attilio Bertolucci ristampa nella collana «Gli Elefanti» dell'Editore Garzanti le sue poesie, aggiungendo in appendice una scelta di *Traduzioni e imitazioni*.[1] Ma pochi anni più tardi, nel 1994, pubblicando per i tipi di Scheiwiller una raccolta accresciuta delle proprie versioni poetiche, sceglie il solo titolo *Imitazioni*, avvertendo il lettore: «Rubo questo titolo a Giacomo Leopardi e a Robert Lowell. Mi scuso, ma questo furto mi era necessario». Riallacciandosi da un lato ad uno dei poeti italiani a lui più cari e dall'altro a *Imitations* di Lowell, «il caro poeta americano» che amava l'opera italiana e del quale ricorda il *memorial* londinese cui

[1] Attilio Bertolucci, *Le poesie*, Milano, Garzanti 1990[1]; ora in «I grandi libri», Garzanti, Milano 2014. In questa prima edizione mancano alcuni autori e precisamente: William Wordsworth, Walter Savage Landor, Charles Baudelaire, Thomas Stearns Eliot, Archibald MacLeish. È presente invece *L'ospite di novembre* di Robert Frost, non conservato nelle successive edizioni e inserito in Attilio Bertolucci, *Opere*, a cura di Paolo Lagazzi e Gabriella Palli Baroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 461.

assistette,[2] Bertolucci rivendicava l'autonomia della versione poetica («riduzioni a sé stesso», secondo Garboli), la sua indipendenza dal testo madre e sottolineava la libertà creativa dell'artista. Bertolucci ci avvertiva inoltre, scegliendo questo titolo, che quando un poeta traduce i versi di un altro poeta, letto e amato per affinità, ritrova in verità sé stesso, cerca legittimazione e nutrimento alla propria originalità, misura la propria officina poetica con quella del poeta prescelto, si fa «miglior fabbro».

Non solo. Se ci si rifà alla «memoria dei poeti», a quella memoria manieristica e alessandrina che fu di Catullo e di Virgilio, due poeti molto cari a Bertolucci, si comprende meglio il senso di questa imitazione: la consapevolezza che, attraverso l'esercizio del tradurre, suggestioni, temi e stilemi d'altri possano innestarsi nel proprio sistema letterario, divenire propri attraverso l'invenzione. Il tema del tradurre è spesso oggetto di riflessioni critiche. All'uscita del libro di Bertolucci, ne scrisse su «Nuovi Argomenti», luglio-settembre 1995, col titolo *Paesaggi e sentimenti (sulle* imitazioni *di Attilio Bertolucci)*, un poeta traduttore, Pietro Tripodo, che ha messo al servizio degli autori scelti, poeti come Trakl o George o Arnaut, sensibilità, ascolto musicale e ragioni poetiche, ritenendo che sia possibile che «il testo della lingua "d'arrivo" diventi autonomo, una creazione a sé, con proprie leggi interne, formali e insieme *spirituali* analoghe oppure dissimili da quelle della fonte». In questo saggio Tripodo aggiunge inoltre che il poeta «riconosce il proprio compito, il proprio respiro nel ritmo, nei suoni e nelle immagini di altri poeti, trasforma tutto ciò, lo crea di nuovo, assimilandolo al proprio universo». Ed è ancora Giovanni Raboni, tracciando la storia della fortuna di Baudelaire attraverso le versioni italiane, ad avvertirci che tradurre significa reinventare la voce, ripronunciare la parola, «perché solo un poeta sa fino in fondo, sulla propria pelle, che il verso, il suono non sono che una delle componenti (e non sempre la più importante) dell'espressione poetica: insieme alla sintassi, al lessico, al concatenarsi o ramificarsi o esplodere delle immagini, alla struttura del ragionamento o della metafora».[3]

È quanto accade con le *Imitazioni* di Bertolucci, che, scegliendo in tempi diversi liriche di poeti stranieri a lui più cari, ne ha rimodulato la voce all'interno della propria e ha segnato, anche attraverso il tradurre, gli snodi del proprio cammino poetico, consapevole sempre che tradurre significhi adesione, ma anche diversità. Le sue versioni appaiono inoltre sempre dettate da commozione davanti alla verità universale della poesia e da grande consonanza tra la propria musica e la musica dei poeti prescelti, in prevalenza francesi e di lingua inglese, addirittura incontrati a distanza di anni dal tempo delle proprie composizioni. Esemplare e curioso il caso di *Fuochi di settembre* di Herbert Read, tradotto, ricorda Bertolucci, verso il '58 con «allegria e amicizia ideale», e lo si confronti con il giovanile *Fuochi in novembre*.

[2] *L'America ha conquistato gli snob inglesi?*, *Aritmie*, Milano, Garzanti, 1991, pp. 66-67; ora in *Opere*, cit., pp. 1020-21.

[3] Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male*, Introduzione di Giovanni Macchia, Presentazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1975. La versione in prosa siglata «A.B.» è di Attilio Bertolucci.

Tripodo lo considera «un grande esempio di *autonomia* della traduzione», osservando che «il testo, nella lingua "d'arrivo" s'è imposto una durissima legge cromatico-ritmica», particolarmente evidente nel contrasto fra sedi toniche in *u* e in *a* («Stoppie bruciano/ in campi lontani/pigre piùme di fumo/s'alzano contro una nuvola di colli vaghi/ chiari e azzurri …»). Ma anche *The Gipsy* di Pound appare anticipato dalla lirica *I venditori di flauti*, un componimento dal taglio misterioso e già poundiano, secondo il giudizio di Montale espresso su «Pan» nel 1934.[4] Bertolucci, conversando con Paolo Lagazzi, ricordava di aver letto nel 1937 *The Gipsy*, mentre nel bel pezzo, apparso sull'«Illustrazione Italiana» nel settembre 1958, *Ritorno di Pound*, dove era pubblicata la sua versione dello *Zingaro*, definiva i versi di Pound «poesia da nulla» ma «cosa indimenticabile» per «concretezza di discorso, ritmo puro e staccato, suggestione arcana».

Sappiamo, dopo la pubblicazione delle lettere che Attilio Bertolucci scambiò con la fidanzata Ninetta,[5] che l'attenzione per Pound si manifestò molto presto, nel febbraio 1934, grazie ad un numero della rivista «Circoli» del novembre -dicembre 1933, dedicato alla «Moderna poesia nordamericana», anche se è possibile che abbia letto più tardi *The Gipsy* sui *Selected Poems*, volume acquistato a Roma. È certo peraltro che la traduzione *Lo zingaro* apparve sul n. 7 della rivista «Stagione» del 1955; nello stesso anno, nel volumetto Scheiwiller *Iconografia italiana di Ezra Pound con una piccola antologia poundiana*, all'insegna del pesce d'oro, e nel 1958 nell'antologia *Poesia straniera del Novecento*, a cura del poeta.[6] Ma è chiaro che allora, negli anni degli esordi, quando cercava ancora una via originale, non era facile per un poeta non grande e non ancora «sicuro di sé» dichiarare le proprie fonti. Lo conferma proprio un ricordo di Bertolucci in margine al *Quaderno di traduzioni* di Montale.[7] Parlando del suo *apprendissage*, scrive che «al declinare del decennio '20-'30, la cronologia delle prime versioni è talmente legata a esperienze in proprio, che forse non l'anno preciso, ma un tempo dolorosamente vivo nella memoria riaffiora appena l'occhio incontra sulla pagina: "Signore, i giacinti romani…"; oppure: "O luna! Quanto aprile!" - "Oh aria vasta e dolce"». Erano allora «Solaria» o «Circoli» a portare la voce di poeti stranieri, come Eliot o Guillen, che sarebbero entrati nella sua area poetica e sarebbero stati in qualche caso tradotti.

Le prime prove, conservate nell'Archivio di Parma a lui intitolato, si possono retrodatare agli anni quaranta. Sono due traduzioni da Toulet, il poeta *fantaisiste* al quale proprio Montale, nella recensione del 1934 dei *Fuochi in novembre*, l'aveva avvicinato. Le traduzioni da *Contrerimes* sono *Quando fummo fuori dalle strade* (*Quand nous fûmes hors des chemins*) *e* il componimento XL, *La sempreviva* e *il*

[4] Eugenio Montale, *Attilio Bertolucci: Fuochi in Novembre*, «Pan», 1 settembre 1934; ora in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 510-513.

[5] Attilio e Ninetta Bertolucci, *Il nostro desiderio di diventare rondini. Poesie e lettere*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Milano, Garzanti, 2020.

[6] L'antologia fu pubblicata dall'Editore Garzanti, Milano, 1958. *Lo zingaro* si legge alle pp. 458-459.

[7] Attilio Bertolucci, *Interprete di poeti*, in «La Fiera Letteraria», 12 luglio 1953, p. 5; ora in *Ho rubato due versi a Baudelaire. Prose e divagazioni*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 202-203.

garofano di mare (*L'immortelle, et l'oeillet de mer*).[8] Le separa una riflessione sul tradurre, in cui la nota dominante è «l'incanto musicale», quello che con Tripodo è suono, ritmo, sentire:

> Tradurre per comprendere appieno. Alle volte ci si lascia prendere dall'incanto musicale dei versi, specie se scritti in una lingua che non conosciamo perfettamente, senza curarci d'intender tutto, ed è male. L'incanto non si spezza, poi che abbiamo ben capito, se rileggiamo; se ciò [non] avviene, vuol dire che i versi eran brutti, magari vecchi, e truccati, come due corvi con le penne del pavone, o donne anzianotte ritinte.

L'interesse per la poesia di Baudelaire accompagna Bertolucci sin dalla giovinezza, unitamente al grande peso che ha nella sua vita e nella sua opera la *Recherche* di Proust, letta «follemente» fin dall'adolescenza, quando a Venezia, davanti alla vetrina della libreria «Treves – Treccani - Tuminelli» di Piazza San Marco, s'innamorò dei due volumi *nrf* dalla copertina bianca filettata di rosso e nero della *Recherche.* Ora, se per il poeta dei *Fiori del male*, spesso mandato a memoria e citato nei suoi scritti, dobbiamo attendere la versione in prosa pubblicata da Garzanti nel 1975, sono Proust e Virginia Woolf, la cui *Mrs. Dalloway* Bertolucci lesse nella traduzione di Alessandra Scalero del 1946,[9] ad agire già profondamente sulla sua poetica, mentre, frequentando la sede del British Council di Parma, incontrava altri autori. Poeta della realtà domestica, delle ore e delle stagioni, di paesaggi agresti, che restituisce con felicità rappresentativa e concretezza visionaria, Bertolucci si sentì molto in sintonia con i romantici inglesi già al tempo dei *Fuochi in novembre*, che rivelano l'influenza di Keats sia per il binomio «Verità e Bellezza», dall'*Ode on a Grecian Urn*, che inciderà molto sulla sua poetica, sia per il concetto di «visione», realtà lirica nella quale, grazie all'immaginazione, culmina la sensazione o l'impressione visiva e sentimentale sui materiali della natura, della letteratura, dell'arte. Ne è esempio *La rosa bianca*, omaggio floreale a Ninetta, appena sfiorato dal pensiero del passare del tempo e ispirato, nell'immagine dell'«ultima rosa» e delle avide api» («Coglierò per te/ l'ultima rosa del giardino,/ la rosa bianca che fiorisce/ nelle prime nebbie./ Le avide api l'hanno visitata/ sino a ieri/ ma è ancora così dolce/ che fa tremare», vv. 1-8), dai «fiori tardivi per le api» («*later flowers for the bees*») dell'ode *To Autumn*.[10] Anche *Paese d'inverno* riecheggia il sonetto *After dark vapours have oppressed our plains*, perché simile è il passaggio dalla tetra stagione invernale alla primavera, simile lo sguardo sul mutare del paesaggio, che ispira una metafora ardita «guancia di principessa», non lontana dalla «*sweets Sappho's cheek*» del v. 12. E se il nome Keats chiudeva, sempre sul motivo dell'autunno, la poesia *Scherzo* in un gioco ironico tra la propria fortuna in amore e la sfortuna del poeta inglese («Ho una voglia pazza/di cantare l'autunno che viene/ma, ahimè, la mia ragazza/mi vuol troppo bene. //Infatti Keats così sfortunato/con la sua

[8] Cfr. per queste traduzioni Gabriella Palli Baroni, *Capriccio invernale: tenero rifiuto*, in «Nuovi Argomenti», 11, luglio-settembre 2000, pp. 58-65.
[9] Virginia Woolf, *La signora Dalloway*, Milano, Mondadori, 1946.
[10] Si rimanda per la presenza della poesia di Keats nei *Fuochi* alla prefazione *La musica del tempo*, *Fuochi in novembre*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2004.

Fanny/in modo insuperato/vi riuscì»), in *Sabbia*, accanto all'ambientazione versiliana, al ricordo della *Sabbia del Tempo*, *Madrigali dell'estate* («Come scorrea la calda sabbia lieve/per entro il cavo della mano in ozio, / [...] Alla sabbia del Tempo urna la mano / era, clessidra il cor mio palpitante, / l'ombra crescente d'ogni stelo vano / quasi ombra d'un tacito quadrante.»),[11] ecco apparire un'altra suggestione dallo stesso sonetto di Keats, là dove si esprimono il colore rosato della luce, gli emblemi del Tempo e fra essi «*The gradual sand that through an hour-glass runs*» e «*a poet's death*», la clessidra del Tempo e la morte del poeta:

After dark vapours have oppress'd our plains
For a long dreary season, comes a day
Born of the gentle South, and clears away
From the sick heavens all unseemly stains.
The anxious month, relieved of its pains,
Takes as a long-lost right the feel of May;
The eyelids with the passing coolness play
Like rose leaves with the drip of Summer rains,
The calmest thoughts come round us; as of leaves
Budding-fruit ripening in stillness - Autumn suns
Smiling at eve upon the quiet sheaves -
Sweet Sappho's cheeks - a sleeping infant's breath -
The gradual sand that through an hour-glass runs -
a woodland rivulet - a Poet's death.

Sabbia

Nei mattini silenti
fitti d'oleandri ai cancelli
le pigre ore
facevano della mano
una viva clessidra
che il lume del giorno rosava.
Improvvisamente
mi ricordai di te
come se fossi morta.
La sabbia mi scendeva sulla bocca,
sugli occhi.
Non si udiva più nulla.
Sabbia e sabbia che il vento muove…

Infine a distanza di molti anni, un'indicazione meteorologica, «*this pius morn*» («questo pio mattino») riaffiorava alla memoria di Bertolucci dall'*Ode sopra un'urna greca* in un verso, 157, che ha dato titolo al cap. XLIV della *Camera da letto*: «Questo così sereno così pio mattino». È ancora una reminiscenza del tempo lontano dei *Fuochi in novembre*, che già lo aveva commosso nel ripensare al mito di Ifigenia (*Ifigenia*), trasposto, con le «promesse» dei frutti autunnali suggerite da *To autumn*, nel paesaggio di biancospini e piante da frutto a lui care, mentre, «Sul carro che

[11] Cfr. Stefano Giovannuzzi, *Introduzione alla poesia di Attilio Bertolucci*, Milano, Mursia, 1997, p. 47.

monotono la porta/in questa strana placida terra», viene condotta al sacrificio come «*that heifer lowing at the skies,/And all her silken flanks with garlands dressed*»: «la mite giovenca, che mugghia ai cieli,/ adorna di ghirlande i bei fianchi di seta». Risalgono agli anni 1946-1948 le prime traduzioni da Wordsworth, che furono pubblicate sul n. 9 del dicembre 1948 di «Poesia», diretta da Enrico Falqui, precedute da una corrispondenza nella quale è evidente l'attenzione per i poeti laghisti,[12] per il poeta del *Prelude*, in particolare. Confessa infatti il 24 aprile 1947: «Ho tentato di pescare un poeta che stesse con Wordsworth, ma se sapessi come dopo un secolo il gruppo dei Lake Poets si rivela assurdo: come unire la magnificenza di Coleridge all'esultanza naturale di W?». Aggiungeva inoltre, a proposito delle cinque liriche sulle quali stava lavorando, che «lì è tutto un Wordsworth in una sola direzione, e davvero mi sembra che così vada benissimo». Così, rinunciando a Coleridge, che sarà affidato a Mario Luzi,[13] accantonati anche «qualche Southey [...]e il de Quincey, del quale una nuova collezione (The Children Library – John Lehmann ed.) annuncia appunto la ristampa di *Recollections for the Lake Poets* con un'introduzione di Edw. Sackwille West» (5 maggio 1947), Bertolucci potè nell'estate dedicarsi alle sue versioni: «Ma l'agosto sull'Appennino vorrà dire ancora Wordsworth» (2 giugno 1947).

La valle di Airey-Force, *Per nocciole*, Dal *Preludio* (I e II), Da *L'escursione* sono i testi che, dopo «Poesia»,[14] entreranno in *Imitazioni*, testimonianza di un'affinità tra i due poeti profondamente legati alla natura e al quotidiano, solitari e sognatori, amanti del *plein air* e della luce vera sulle cose. La poesia di Wordsworth è poesia contemplativa, che ferma l'istante e il fluire dell'esistenza in un tempo assoluto; ed è poesia intrisa di umanità al pari della poesia di Bertolucci.

«Ecco, - scrive qualche anno più tardi, sulla «Gazzetta di Parma» del 14 maggio 1950, - la mietitrice solitaria ferma nell'eterno tempo delle messi; ecco i ragazzi sul dolce filo dell'acque, mentre scende la sera e maggiori dagli alti monti cadono le ombre e fumano i camini dei cottages coperti d'edera; o Londra con le sue torri e cupole in un paesaggio estivo infinito…». Ora tra le carte dell'Archivio di Parma vi è proprio la traduzione di *The solitary reaper*, rimasta inedita. Porta il titolo *La mietitrice solitaria* e rivela alcune caratteristiche che conducono al mondo agreste e georgico di Bertolucci, al lavoro dei campi e alla mietitura, al paesaggio solitario di montagna allietato da un canto che pare venire di lontano: «*Behold her, single in the field, /Yon solitary Highland Lass!/ Reaping and singing by herself*», che Bertolucci traduce, isolando ancor più la fanciulla per asindeto, eliminando i gerundi e facendo prevalere le sonorità chiare di "a" e "e": «Guardatela, nel campo sola laggiù,/ Romita

[12]Eleonora Cardinale, *«Come unire la magnificenza di Coleridge all'esultanza naturale di Wordsworth?»*, in «Quaderni della Biblioteca Nazionale di Roma», Roma, 2018, pp. 71-77.

[13] Cfr. Samuel Taylor Coleridge, *Kubla Khan, Il ricordo, L'usignolo, Gelo a mezzanotte*, trad. it. di Mario Luzi, in «Poesia», 4 (1947), n. 9, pp. 154-162.

[14] *La valle di Airey-Force* fu pubblicata nuovamente in Luciano Anceschi-Sergio Antonielli, *Lirica del Novecento. Antologia di poesia italiana*, Firenze, Vallecchi Editore, 1953[1]. Per la storia delle edizioni si rimanda all'Apparato critico del Meridiano Attilio Bertolucci, *Opere*, cit., pp. 1401-1418.

ragazza di montagna/ Miete e canta, tutta sola». Altro ancora si potrebbe osservare: la delicatezza dei versi che traducono il canto di pena, («*Perhaps the plaintive numbers flow/ For old, unhappy, far-off things, / And battles long ago*»), canto che acquista un colore crepuscolare, quasi corazziniano («Forse le querule note venivano/Da antiche, remote tristezze/e battaglie che furono»), mentre più innanzi, vv. 23-24, nel verso «Un dolore, una naturale pena, / Che è stato e potrà essere ancora?» («*Some natural sorrow, loss, or pain, /That has been, and may be again?*) l'aggettivo è trasposto, così da isolare in apertura la nuda voce di sofferenza («Un dolore»), mentre è tralasciata la parola «perdita» («*loss*»). Infine, nella costellazione Bertolucci, ecco apparire «intenta all'opra», reminiscenza leopardiana al pari del lemma «colle». Ed ecco il testo di Wordsworth e la versione di Bertolucci:

Behold her, single in the field,
Yon solitary Highland Lass!
Reaping and singing by herself;
Stop here, or gently pass!
Alone she cuts and binds the grain,
And sing a melancholy strain;
O listen! For the Vale profound
Is overflowing with the sound.

No Nightingale did ever chaunt
More welcome notes to weary bands
Of travelers in some shady haunt
Among Arabian sands:
A voice so thrilling ne'er was heard
In spring-time from the Cuckoo-bird,
Breaking the silence of the seas
Among the farthest Hebrides.

Will no one tell me what she sings? –
Perhaps the plaintive numbers flow
For old unhappy, far-off things,
And battles long ago:
Or is it some more humble lay,
Familiar matter of to-day?
Some natural sorrow, loss, or pain,
That has been, and may be again?

Whatev'er the theme, the Maiden sang
As if her song could have no ending:
I saw her singing at her work,
And o'er the sickle bending;-
I listened, motionless and still;
And, as I mounted up the hill,
The music in my heart I bore,
Long after it was heard no more.

Guardatela, nel campo sola laggiù;
Romita ragazza di montagna
Miete e canta, tutta sola:

Oh fermatevi, andate piano.
Sola taglia e lega il grano.
E canta un suo triste stornello,
Ascolta il suono intera inonda
La profonda valle.

Non ebbe l'usignuolo più soavi
Note per stanche compagnie di viandanti
In ombrosi recessi
Fra le sabbie d'Arabia,
Né più struggente la voce del cucù
Non risonò a primavera
A rompere il silenzio dei mari
Nelle Ebridi esterne,

Chi mai dirà qual fu il suo canto?
Forse le querule note venivano
Da antiche remote tristezze
E battaglie che furono.
O era un più umile lamento
Familiare argomento d'oggidì?
Un dolore, una naturale pena,
Che è stato e potrà essere ancora.

Quale che fosse, cantava la fanciulla
Come se non dovesse mai finire,
Io la vidi cantare intenta all'opra
Curva sul suo falcetto,
Immobile, ascoltai, e come
Salivo il colle
Portavo in cuore il canto tanto dopo
Fin che non l'udivo più.

Anche la lirica *The green linnet*, tradotta col titolo *Il verde fanello*, manifesta la predilezione di Bertolucci per un paesaggio che assomigliava al suo, con cespugli di nocciole, piante da frutto, allietato dal canto melodioso dell'uccello, che ricorda il passero, presente nella fauna del poeta:

Beneath these fruit-tree boughs that shed
Their snow-white blossoms on my head,
With brightest sunshine round me spread
Of spring's unclouded weather,
In this sequestered nook how sweet
To sit upon my orchard-seat!
And birds and flowers once more to greet,
My last year' friends together.

One have I marked, the happiest guest
In all this covert of the blest:
Hail to Thee, far above the rest
In joy of voice and pinion!
Thou, Linnet! In thy green array,
Presiding Spirit here to-day,
Dost lead the revel of the May;
And this is thy dominion.

While birds, and butterflies, and flowers,
Make all one band of paramours,
Thou, ranging up and down the bowers,
Art sole in thy employment:
A Life, a Presence like the Air,
Scattering thy gladness without care,
Too blest with any one to pair;
Thyself thy own enjoyment.

Amid yon tuft of hazel trees,
That twinkle to the gusty breeze,
Behold him perched in ecstasies,
Yet seeming still to hover;
There! Where the flutter of his wings
Upon his back and body flings
Shadows and sunny glimmerings,
That cover him all over.

My dazzled sight he oft deceives,
A brother of the dancing leaves;
Then flits, and from the cottage-eaves
Pours forth his song in gushes;
As if by that exulting strain
He mocked and treated with disdain
The voiceless Form he chose to feign,
While fluttering in the bushes.

Fra questi rami di piante da frutto
Che sul mio capo nevicano fiori
La luce limpidissima del tempo
Primaverile aperta intorno a me
In questo angolo romito
In un sedile rustico, com’è dolce posare.
E fiori e uccelli salutare ancora
Amici insieme dell’anno trascorso.

L’ospite più felice del beato
Recesso lo portavo nel mio cuore.
Oh, salve ben al disopra della quiete
Nella tua gioia di canto e di volo,
Fanello ornato del tuo verde abito.
Spirito che presiedi oggi da noi
Tu conduci le carole di maggio
E qui si stende il tuo dominio.

E mentre uccelli e farfalle e fiori
Si fanno insieme drudi
Tu, solo al tuo compito intento
Trascorri, su e giù questi asili
Vita, Presenza come l’Aria.
Spendi il tuo gaudio senza cura
Troppo felice per accompagnarti

In te stesso tu trovi la tua gioia.

Laggiù fra i cespi di noccioli
Che scintillano al vento improvviso
Guardalo appollaiato, in estasi
Ancora a vedere quieto in ozio;
Laggiù dove il tremito delle penne
Sul suo dorso e il suo corpo getta
Ombre e chiazze assolate
Che lo ricopron tutto intero.

Il mio sguardo abbagliato spesso egli inganna
Fratello delle foglie danzanti
Poi si spicca e dalla grondaia
Lancia lo zampillo del suo canto
Come se volesse con questo canto esultante
Motteggiare e coprire di sprezzo
La muta forma ch'egli prima prese
Mentre aleggiava entro i cespugli.

La versione rivela un'adesione al testo inglese che rivela naturalezza di scrittura e di respiro; solo la seconda strofe appare molto tormentata da cassature per evidente difficoltà, dopo il felice «lo portavo nel mio cuore» per «*One have I marked*», nell'interpretare il passaggio esclamativo («*Thou, Linnet*!»). Accanto a lemmi letterari («angolo romito», v. 5; «beato /recesso», vv. 9-10; «drudi» v. 18), si colgono immagini che già appartengono al Bertolucci agreste, mentre in altre, in particolare nella strofa terza, si coniugano Wordsworth e Leopardi del *Passero solitario* («Tu, solo al tuo compito intento/ Trascorri su e giù per questi asili», vv. 19-20), con un'eco dal Tasso del canto VII della *Gerusalemme Liberata*. Ma certamente il *fanello* ha lasciato traccia di sé nella III parte della *Capanna indiana*, aperta dall'interrogazione «Dov'è volato l'uccello che nell'ora/ più calda ti è passato sopra [...]?» e culminante nel volo verso oriente, verso «la fine della luce», seguito nel «guizzo tenero/ più su più su in un cornicione friabile/ di villa assorta» (vv. 240-264). L'elogio della solitudine e del vivere nella natura è tema che Bertolucci sente particolarmente, se tra le *Lyrical Ballads* traduce *A Slumber Did My Spirit Seal* (*Un sonno impresse il mio spirito*), in cui il sonno della morte della fanciulla Lucy è accomunato al moto delle cose inanimate terrene. La prova, priva dei segni d'interpunzione del v. 2 e del v. 8, appare non rifinita, ma mostra un autonomo intervento nelle ripetizioni, anche in anafora, e nel bellissimo, per l'immagine, «Presa nel giro della terra» e per l'uso del dantesco «muove»:

A slumber did my spirit seal;
I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.

No motion has she now, no force;
She neither hears nor sees;

Rolled round in earth's diurnal course,
With rocks, and stones, and trees.

Un sonno impresse il mio spirito, io
Non avevo più timori umani
Ella sembrava non sentire l'offesa
Degli anni umani.

Ora non ha più moto né forza
Ora non ode, ora non vede più
Presa nel giro della terra, muove
Come le rocce e gli alberi e le pietre.

Che l'amore, anche nelle forme stilistiche dell'idillio, sia motivo intimo e poetico di Bertolucci, condiviso nella vita e nelle liriche dei *Fuochi in novembre* e di *Lettera da casa*, è evidente pure nella versione della lirica *She was a phantom of delight*, che fu composta nel 1803 per la moglie e, come il poeta Wordsworth avvertì, «was written from my hearth». Nelle stanze del poeta italiano, intitolate *Ella era un fantasma di gaudio*, sono presenti, ispirati da Worsdworth, i valori della figura femminile, la bellezza incantevole, i capelli scuri, la leggerezza e libertà degli atti, la quotidianità cui partecipa con la pazienza e la saggezza, con il conforto e la cura serena, fino ad essere immagine di dolcezza, di quiete e di luce. Sono le virtù della donna a lui vicina, Ninetta, l'amata descritta realisticamente e «angelicata» ora al modo stilnovistico ora al modo classico del mito. Per queste ragioni la traduzione è veramente 'sua':

She was a Phantom of delight
When first she gleamed upon my sight;
A lovely Apparition, sent
To be a moment's ornament;
Her eyes as stars of Twilight fair,
Like Twilight's, too, her dusky hair;
But all things else about her drawn
From May-time and the cheerful Dawn;
A dancing Shape, an Image gay,
To haunt, to startle, and waylay.

I saw her upon nearer view,
A Spirit, yet a Woman too!
Her household motions light and free,
And steps of virgin-liberty;
A countenance in which did meet
Sweet records, promises as sweet;
A Creature not too bright or good
For human nature's daily food,
For transient sorrows, simple wiles,
Praise, blame, love, kisses, tears, and smiles.

And now I see with eye serene
The very pulse of the machine;

A Being breathing thoughtful breath,
A Traveller between life and death;
The reason firm, the temperate will,
Endurance, foresight, strength, and skill;
A perfect Woman, nobly planned,
To warn, to comfort, and command;
And yet a Spirit still, and bright
with something of angelic light.

Ella era un fantasma di gaudio
Quando, la prima volta, splendette alla mia vista,
Un'incantevole Apparenza, inviataci
Per essere l'ornamento di un attimo:
Gli occhi simili a stelle del crepuscolo
Simili al crepuscolo i suoi capelli scuri;
Ogni altra cosa in lei veniva
Da maggio, e dalla lieta aurora,
Forma danzante, immagine gaudiosa
A incantare, a insidiare, a stregare.

L'ho veduta più vicina
Spirito eppure Donna a un tempo,
I domestici modi lievi e liberi
I passi d'una scioltezza virginea;
Un aspetto nel quale si mischiavano
Dolci memorie e promesse, pur dolci;
Una creatura non troppo celeste né troppo
Squisita pel nostro nutrimento quotidiano
Per fugaci dolori e piccole astuzie
Lodi e biasimo, amore, baci e lagrime.

Ed ora, con occhio serenato
Vedo il polso di quel congegno stesso
Un Essere dal respiro pensoso
Pellegrino tra vita e morte,
Di ferma mente e temprato cuore
Tenace, forte e paziente e saggio,
Donna perfetta, nobilmente nata
Al consiglio, al conforto e al comando
Eppure spirto quieto e splendente
D'un qualche lume angelicato.

Ma, per entrare nel vivo del tema del rapporto tra imitazione e invenzione, soffermiamoci sulle traduzioni da Wordsworth pubblicate in *Imitazioni*. Mentre da un lato l'atmosfera del poeta inglese si sposta, per la scelta di un aggettivo, per un moto che accentua un sentimento o un passaggio d'ora, in area bertolucciana, dall'altro agisce in profondità per riemergere nell'opera che il poeta sta componendo e pubblicherà negli anni 1949-1951, *La capanna indiana*.[15] Basti un esempio da *Nutting*. Inizia Wordsworth: «*It seems a day/ (I speak of one from many singled out)*/

[15] Ricordiamo che, prima dell'edizione definitiva del 1951, le parti I e II della *Capanna indiana* furono pubblicate rispettivamente in «Botteghe Oscure», IV, 1959, pp. 73-76 e in «Paragone», I, 6, giugno 1950, pp. 40-44.

One of those heavenly days that cannot die; ». E Bertolucci: «Era uno di quei celesti giorni/ che sembra mai non debbano morire». L'inversione e lo spostamento in posizione meno forte di «*It seems*» mette in rilievo il momento temporale e sentimentale, mentre «*heavenly*», tradotto con «celeste», entra già nell'area propria del cromatismo del poeta italiano. Che lui senta come vicine le immagini di cielo, d'ora o di paesaggio, contemplate dal *traveller*, dal viaggiatore solitario, appare evidente da un'altra versione pure inedita, che porta il titolo *A nightpiece*.[16]
Come si vedrà dal confronto, qui Bertolucci s'immerge nel cielo notturno descritto da Wordsworth oscurato da nubi e infine illuminato dalla luna, accompagnata nel suo corso da un corteo di stelle in una lontananza «infinita». Si leggano i vv. 1-7:

The sky is overcast
With a continuous cloud of texture close,
Heavy and wan, all whitened by the Moon,
Which through that veil is indistinctly seen.
A dull, contracted circle, yielding light
So feebly spread, that not a shadow falls,
Chequering the ground – from rock, plant, tree, or tower.

Coperto è il cielo
Da una nube continua spessa e greve,
Tutta sbiancata dalla luna, appena
Visibile attraverso questo velo;
Opaco cerchio che getta una luce
Così debole che neppure un'ombra
Da roccia, pianta, arbusto, torre, cade
A segnare la terra. Finalmente

L'atmosfera della notte è perfettamente ricreata, ma si avverte una ricerca di indefinitezza nella posizione degli aggettivi, nel tralasciare ora un articolo ora una congiunzione e nel ricercare una musica propria, evidente nell'allitterazione in "v" del v. 4 e nella collocazione nel v. 7 del verbo in posizione finale, di gusto letterario. La stessa tendenza a rendere impressionistica ed evocativa l'immagine, attraverso la concisione, si osserva nei versi seguenti, che aprono un cielo finalmente luminoso (si noti la ripetizione di «ecco») punteggiato di luci, leit-motiv, con Lagazzi, dei cieli e degli effetti onirici e scenici presenti nell'opera di Bertolucci:

At length a pleasant instantaneous gleam
Startles the pensive traveler while he treads
His lonsome path, with unobserving eye
Bent earthwards; he looks up – the clouds are split
Asunder- and above his head he sees
The clesr Moon, and the glory of the heavens.
There, in a black-blue vault she sails along

[16] Per queste e per le altre traduzioni inedite si rimanda all'Archivio di Stato di Parma, *Inventario dell'Archivio Attilio Bertolucci*, a cura di Valentina Bocchi, con il coordinamento scientifico di Paolo Lagazzi, Archivio di stato, Parma, 1998, V, fasc. 1. pp. 53-54. Ringrazio sentitamente la dr. Bocchi per l'invio delle prove di traduzione.

Followed by moltitudes of stars, that smal
And sharp and bright, along the dark abyss
Drive as she drives how fast they wheel away.
Yet vanish not -the wind is in the tree
But they are silent – still they roll along
Immeasurably distant

Un grato, istantaneo barlume
Colpisce il pensieroso viaggiatore
Nel suo cammino solitario; alza
Egli la testa, ed ecco che le nubi
Si sono aperte, ecco che la luna
Nella gloria dei cieli chiara splende.
Naviga essa nella volta scura
Seguita da miriadi di stelle
Che, piccole e lucenti, sopra il nero
Abisso si dirigon dietro al suo
Corso, rapidamente, senza mai
Sparire (il vento entra nelle piante
Ma esse stanno mute), continuando
Il loro viaggio a infinita distanza.

La versione si interrompe nel silenzio del vento tra le piante (motivo assai presente nella sua poesia paesaggistica) e nella visione cosmica di una lontananza infinita, che pare coniugare Wordsworth ancora una volta con Leopardi, molto frequentato da Bertolucci, che anticipa qui la contemplazione delle stelle e l'interrogarsi sul loro «mistero» da parte del bambino «A» nel cap. XII *La revêrie* .La stessa aura meteorologica e poetica si ritrova, preparata dalle traduzioni, nella *Capanna indiana*, nell'atmosfera sognante e solitaria del luogo agreste, da cui si apre «tutta/ la pianura, sin dove la città/ appare, chiuso sogno a noi segreto,/ di grige e rosse dimore silenti/ frammezzo i tronchi nudi delle piante»; nella dolce quiete appena rotta da un grido o un suono; nel silenzio turbato da un fremito; nello svariare di luce e d'ombra nel continuum dell'esistenza. Ma ecco innestarsi nell'arazzo del poemetto altre immagini, che ridonano il colore autunnale della nebbia dell'*Escursione* («Verso casa muovevano i pastori/ nella nebbia» ispira l'incipit della *Capanna*: «Dietro casa s'alza nella nebbia/ di novembre il suo culmine indeciso»), mentre altri luoghi confermano il lievito segreto della poesia del poeta laghista lungo tutto l'itinerario poetico di Bertolucci, sino alla *Camera da letto*, a quelle aperture di paesaggio e a quei tempi meteorologici mobili e dolci, che fanno pensare a Virgilio e appunto al «Virgilio del Nord». Si pensi al cap. I, *Fantasticando sulla migrazione dei Maremmani*, ai pastori di cavalli che il poeta accompagna, fantasticando, tra epos familiare e favola, con atmosfera e innesti che rimandano al poeta latino, ma anche a Wordsworth e ad Hardy. O ancora ci si soffermi sul cap. XIII, *La rêverie*, in cui la fantasticheria «nella terra di nessuno fra la veglia e il sonno» riprende dal *Preludio*, vv. 5-6, il motivo «m'aprì una gloria mai prima veduta/dai sensi svegli o dall'anima in sogno», mentre già l'*Escursione*, vv. 7-13, («L'apparizione schiusasi all'istante/ era di una città potente, selva/di edifici svanenti in lontananze/ infinite e splendori

senza fondo. / Parevano fabbriche d'oro e di diamanti/ con duomi d'alabastro e campanili/d'argento: terrazze su terrazze/ splendevano eccelse»), aveva suggerito la visione dei vv. 100-116: «Quando era cominciato il segreto/ricorso/ al quieto vortice, all'infinita corrente/che [...], imboccava, /meraviglia sempre nuova,/rive così profonde, prima appena/punteggiate qua e là da case sperse/come lucciole -stanze illuminantisi /irregolarmente nel crepuscolo senza fine – / poi splendide di città divise, / e unite, da ponti popolosi e silenti, /verdi di lampioni e di tabernacoli, inaccessibili?».[17] Che *The prelude*, dal cui libro II, Bertolucci tradusse i versi che si leggono in *Imitazioni*, sia stato un testo capitale per Bertolucci, lo si desume dal dattiloscritto della *Camera* in cui si legge proprio *Preludio*,[18] ma soprattutto dal piano dell'opera, che a partire dal cap. VIII, *La candela e il bambino*, fino al XXIII, *O salmista*, narra episodi infantili accaduti al protagonista «A». Sono «spots of time», memorabili eventi epifanici che si affacciano alla memoria involontaria, spesso avvenuti a contatto con la natura, come nei primi libri del *Preludio*.[19] D'altra parte è proprio Bertolucci a chiarire, parlando del suo romanzo in versi in occasione di un incontro tenuto alla Biblioteca Comunale di Fidenza il 12 maggio 1986 e organizzato da Enrico Chierici:

> Tornando all'ipotesi che vuole il mio libro sia un *Bildungroman* o romanzo d'iniziazione del protagonista alla vita, e in essa alla sua chiamata poetica, posso riconoscere che l'accensione del libro avvenne quando traducevo brani del *Prelude* di Wordsworth, poema, più che romanzo, sulla vocazione alla poesia. Ma mentre il grande inglese, anche se raccontava, mettiamo del ragazzo-poeta (lui) intento a raccogliere nocciole, si teneva sempre sulle strade alte del primo romanticismo, la mia decisione mi volgeva più verso il basso, ai margini della prosa, in direzione del quotidiano.[20]

Tradurre Wordsworth fu certamente esercizio di conoscenza e di assimilazione di un poeta inattuale, secondo il gusto del tempo, ma fu avvicinamento necessario, non solo in funzione imitativa, ad «un discorso familiare e continuo, bellissimo»:

> I frammenti che ho tradotto sono quanto mai lontani dai gusti poetici che si sono succeduti questi ultimi anni in un'oscillazione vertiginosa e con ricorsi, da Maurice Scève a Catullo a Dryden a Gongora e via, infiniti. (Ma il nome dell'uomo che apre il romanticismo inglese si può dire che non si legga mai nelle pur fitte genealogie).
> Sono visioni di natura, alle volte eccelse ma sempre dirette, e raccolte da un occhio limpido, umilmente terreno. E poi memorie della vita fanciullesca, pudiche rivelazioni di un'anima che si apre al contatto delle cose, in un discorso familiare e continuo, bellissimo.[21]

---

[17] Altri luoghi della *Camera da letto*, sui quali appare evidente l'influenza del poeta laghista, si potrebbero sottolineare, ma si rimanda alle *Note ai testi*, *Opere*, cit.
[18] Cfr. *Note ai testi*, *Opere*, cit., p. 1560.
[19] La definizione di «spots of time» si deve a Keith Hanley, *Wordsworth: A Poet's History*, Basingstoke, Palgrave, 2001. Si veda per le traduzioni anche: Rosario Vitale, *Attilio Bertolucci traduttore di Wordsworth. Stimoli creativi e riflessi poetici*, in *Le forme del comico.* Atti del XXI Congresso dell'ADI, Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019.
[20] Attilio Bertolucci, *Lavori in corso: i segreti della narrazione*, in «Gli immediati dintorni», I, 2, 1989, p. 12.
[21] Si legge in William Wordsworth, *La valle di Airey-Force*, *Per nocciole*, *Dal Preludio*, *Da "L'escursione"*, con traduzione dall'inglese e nota di Attilio Bertolucci, in «Poesia», 4, n. 9, 1948, p. 150.

Già nel 1942 Bertolucci scriveva a Sereni delle «nebbiose e romantiche sublimità» di Wordsworth,[22] pur annunciando le sue traduzioni («E lentamente vado volgendo in versi italiani alcuni inglesi: e questo è un lavoro utile») in una missiva del 16 gennaio 1946, ribadita il 9 luglio («[...] sono impegnatissimo con delle traduzioni di poeti per Falqui»). L'accenno all'utilità del tradurre ci conduce a riflettere anche sulla scelta di Bertolucci di tradurre il pentametro giambico o *blank verse*, usato dal poeta inglese, con l'endecasillabo. È un endecasillabo che sembra esprimere al meglio la coincidenza, con Fabio Magro,[23] di respiro sintattico e respiro metrico, al fine di mantenere la durata narrativa, le vibrazioni e la melodia del modello. Considerando il periodo dedicato dal poeta alle traduzioni, siamo non lontani dalla prima edizione della *Capanna indiana* (1951) e dalle prime sequenze della *Camera da letto*, «quella cosa lunghissima che è tutto per me ora».[24] L'endecasillabo è, in questa fase, sia per le traduzioni sia per le opere creative il verso canonico, guida in funzione ritmica, pur venendo meno nella ricerca del metro, l' isosillabismo, per la presenza di misure versali più brevi («Che non finisce mai», *La capanna indiana*, v. 91) o più lunghe («il sentiero finisce, dove il sentiero muore?», ibidem, v. 27) nella direzione di una metrica libera e informale, cui Bertolucci approderà nel tempo. Ancora con Magro, non tanto importano «la precisione della misura e del ritmo». Piuttosto, nella dimensione narrativa ispiratagli dal poeta inglese, l'endecasillabo mostra un bisogno di continuità e insieme di variazione, che esprima il fluire delle cose nel tempo, l'alternarsi di momenti sentimentali in crescendo con altri che si dispongono orizzontalmente nel ritmo del quotidiano e del familiare. Giustamente Lagazzi ha suggerito che nella «vibratilità materica e metrica del maestro inglese Bertolucci riconosce e approfondisce il senso stesso della propria ricerca: l'esigenza di una parola capace di dire il flusso, la durata dell'esserci, e insieme il suo ininterrotto variare nelle sue forme, nella sua luce, nei suoi impasti, nei suoi ritmi nervosi».[25]

Con Wordsworth entrano altri poeti di lingua anglosassone nella tastiera di Attilio Bertolucci, che trova in essi semplicità, limpidezza, amore per l'Inghilterra rurale, musica ferma comunicante i battiti del tempo, gli istanti, «per sempre» (Thomas),

[22]Nella lettera del 21 marzo 1942 Bertolucci comunica a Sereni d'aver dato a un suo frammento il «lunghissimo titolo "Versi scritti in un rapido all'altezza all'altezza di Parma"», aggiungendo: «Io ne sono soddisfatto, e non mi si dica che è un titolo troppo preciso, se Wordsworth poneva le sue più nebbiose e romantiche sublimità sotto titoli come "Linee scritte a trecento metri dall'Abbazia…». Il riferimento è alla poesia *Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey* (*Lyrical Ballads*). Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938- 1983*, a cura di Gabriella Palli Baroni, Prefazione di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti, 1994, pp. 72-73.

[23]Fabio Magro, *Una lettura della* Capanna indiana di *Attilio Bertolucci*, in AA.VV., *Sulla famiglia Bertolucci. Scritti per Attilio, Bernardo e Giuseppe*, a cura di Giada Coccia, Mariantonietta Confuorto, Fabiana Di Mattia, Irene Martano, Francesca Santucci. Premessa di Natascia Tonelli, Roma, Ensemble, 2018, pp. 59-86.

[24] Cfr. Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938- 1983*, cit., p. 203. La lettera a Sereni fu inviata nel settembre 1954.

[25] Paolo Lagazzi, *Introduzione* a Attilio Bertolucci, *Al fuoco calmo dei giorni. Poesie 1929 -1990*, Milano, Rizzoli, 1991, p. 19.

parola concreta, continuità di ritmo, su cui variare all'infinito una meditazione severa e dolente, sublime, sulla vita (Hardy). Sono questi i caratteri che il poeta fa propri, innestandoli anche su echi da autori americani: Robert Frost (*La vacca al tempo delle mele*; *L'ospite di novembre*), Carl Sandburg (*Il rapido; Salmo per coloro che escono prima che sia giorno*), la vertiginosa Marianne Moore (*Silenzio; Critici e conoscitori*), John Crowe Ransom (*Visione a Sweetwater; Ragazze azzurre; Qui giace una signora*), che pure traduce.

Qui e in altre versioni poetiche è evidente la direzione in cui si muove Bertolucci. Sono liriche che parlano delle stagioni e del loro mutare (*Autunno* o *Ultime foglie* di Landor), di temi e creature campestri (*La semina, Il disgelo, Le ortiche* di Edward Thomas; *L'allodola* di Cecil Day Lewis), di *Un improvviso turbine* che sconvolge la natura (David Gascoyne). È una poesia che ama la parola concreta e il ritmo fermo, la musica di antica ballata popolare di Hardy o il mondo umanissimo delle campagne di Frost, dei lunghi inverni e autunni del New Hampshire. Anche quando traduce Shakespeare (*As you like it*, atto II, sc. I), lascia intravedere in controluce, dietro la foresta di Arden, nel gocciolare dei faggi e nelle macchie, il suo Appennino tosco-emiliano; quando traduce Milton (1970), Bertolucci, lui poeta dell'amore coniugale e della casa come rifugio di pace, ritaglia proprio i versi dal libro XII del *Paradiso perduto*, nei quali si apre dinanzi ad Adamo ed Eva uniti un «sito di pace»: «così la mano/ nella mano con incerti passi e lenti/ attraverso l'Eden presero la solitaria via».

Ma quando si leggono i versi della *Capanna*, intrisi di sogno e realtà, in cui nel racconto di un'escursione, si esprime la poetica dell'«istante» («D'ogni istante la mente s'innamora») e della «soglia», immagine metaforica da cui si contempla, pacificati e dimentichi, il presente; mentre si avverte il battito del tempo, lo si perde e lo si ritrova ad intervalli, «senza spavento», un altro nome si affaccia, un'altra voce: quella di Eliot.

Bertolucci incontra Eliot sul n. 12 di «Solaria» del dicembre 1929, leggendo la poesia *A song for Simeon* tradotta da Eugenio Montale col titolo *Canto di Simeone*.

L'impressione è immensa, al punto che, anni più tardi, sia scrivendo di Montale sia di Eliot stesso sia inviando una cartolina a Sereni,[26] sempre richiama alla memoria quel «sole d'inverno» che «rade i colli nevicati», un sole che racchiude sia l'ora fisica sia il pensiero del tempo che fluisce («rade» è voce di movimento e di passaggio), con il poeta inglese, «ostinato» e inesorabile. La voce di Eliot è «grave e dolce»; è la voce della disperazione e della speranza, della meditazione sul tempo e sull'eterna rinascita. Bertolucci arriverà a tradurre più tardi, nel 1957, *The Journey of the Magi*, ma già da tempo la memoria poetica agisce in profondità nella *Capanna*, segnata profondamente dal variare e rinnovarsi delle stagioni e dal loro scorrere: autunno

[26] La cartolina porta la data Corniglio, Parma, 22 febbraio 1971. Si legge in Attilio Bertolucci Vittorio Sereni, *Una lunga amicizia. Lettere 1938-1982*, cit., p. 228. *Canto di Simeone*, dopo essere apparso in «Solaria», a. IV, n. 12, dicembre 1929, pp. 11-12, fu pubblicato in «Circoli», a. III, n.6, novembre-dicembre 1933, pp. 50-57, letto da Bertolucci; ora in Eugenio Montale, *L'opera in versi*, edizione critica a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, p. 740.

(«nella nebbia/ di novembre», vv. 1-2); inverno («Verrà l'inverno», v. 110); primavera («Le stagioni vengono e vanno, maggio/ è tornato», vv. 135-36), estate («l'ora/ di prima estate», 169-70); ancora l'autunno («l'autunno/ sta per venire», vv. 215-16), nuovamente l'inverno («sappiamo che c'è tempo, ma che pure /l'anno dovrà morire», vv. 222-23). Ma ancor più si avverte in questo sublime explicit:

Un luogo è quale stilla nella mente
Del fanciullo ai giorni che la rondine
Va e torna…
Qui siamo giunti dove volevamo.
La capanna indiana, vv. 265-268

Home is where one starts from
[…]
In my end is my beginning.
East Coker, V, vv. 1 e 19

L'incontro è dunque avvenuto sul pensiero del fluire e del rinascere che il poeta italiano sente al pari del poeta inglese. Ma tutto l'andamento musicale ed evocativo, i «*timeless moments*» dei *Four quartets* (IV, 5), i movimenti e i trapassi, le riprese e le variazioni, gli echi che riaffiorano a distanza, i frammenti musicali lievitano profondamente all'interno della poesia che Bertolucci compone negli anni seguenti. Così, dopo la versione del *Viaggio dei Re Magi*, pubblicata nel '57 in occasione del Natale sul «Gatto selvatico»;[27] dopo la poesia, apparsa nel 1966 su «Nuovi Argomenti», *Eliot a dodici anni (da una fotografia*), nella quale nel destino di poeta di Eliot identifica il proprio destino, «Vivere e scrivere» fino al «gennaio inclemente» all'«inverno delle ossa»; dopo *I vecchi più da vicino*, in cui la sua variazione amara sull'egoismo e la pietà non è lontana dall'Eliot del *«Do not let me hear/ Of the wisdom of old men, but rather of their folly»* di *East Coker*; si giunge a diversi luoghi della *Camera da letto.* Qui, se già nel Cap. I, *Fantasticando sulla migrazione dei Maremmani* il tema del viaggio echeggia, oltre a memorie classiche, l'Eliot dei vv. 21-25 dei *Re Magi* («Poi all'alba giungemmo a una valle mite, / Umida, ai margini delle nevi, odorosa di piante») e dei vv. 30-31, che dicono l'approdo («E arrivammo di sera, trovando il luogo / al momento giusto»), sono le riflessioni sull'esistenza umana a influenzare il poeta Bertolucci. Sono sempre i *Quattro quartetti* a suggerire nel cap. XXXV, *Viole peste*, vv. 51-55, l'epifania dell'iniziazione amorosa, già nel cap. XXX, *Il capanno*, ora inserita nel tema dello svanire e rinnovarsi del tempo e delle cose, tema che ha inciso profondamente sull'evocazione espressa nella sequenza del cap. XXVII, *Le sorelle*, vv. 30-47. Questi versi, di straordinaria intensità esistenziale ed erotica, in filigrana rivelano la meditazione di *East Coker*, di cui tornano alcune immagini: «il logoro arazzo» («*tattered arras*») dei giorni, il corso delle costellazioni («*the time of the seasons and the constellations*»), l'abat-jour («*there is a time for the evening under lamplight*») e ancor più (qui la citazione è

[27] In «Il Gatto selvatico», III, 12, dicembre 1957; poi in *Poesia straniera del Novecento*, cit., pp. 313-315.

precisa e dichiarata) ai vv. 48-sgg., dove appare una stratificazione di innesti da Eliot, che a sua volta cita l'*Ecclesiaste* (III, 1-7):

C'è un'ora per il sole e un'ora per l'acqua,
un'ora per l'immobilità e un'ora per il moto:
esse si seguono l'una all'altra,
orizzontali prima poi verticali in una sequenza
di gesti quale lo spalmare lentissimo
olio di noce sopra le membra nude,
modificare, sulle spalle formate con slancio,
l'attaccatura del costume ai fini di un'estensione
piccola dell'abbronzatura, finalmente
il distendersi sulla sabbia che brucia
ricevendone intrepidamente pena e piacere insieme.

Ma l'aura sacrale, che contorna ed esalta un contesto terreno, è perfetta per la rappresentazione dei riti marini della donna, trasferita dallo sguardo sensuale del poeta sul piano della bellezza del corpo femminile, del sentimento amoroso e del mito, di quella poesia che soltanto gli appartiene.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Federica G. Pedriali

Performing Enclosures
(Great Arenas Won't Lie Fallow)

Through productive disagreement with Bruno Latour, Timothy Morton and Michel Foucault, in this paper I observe some of the core dynamics of archaic world-making combining archaeology and theories of entanglement, anthropology and material studies. I generally don't do vibrant matter or deep time, and on this occasion too I have got primarily the present in mind. In what amounts to a personal manifesto, I have exploited the book stacks that made my lockdown bearable to understand why it is that I wish that I could work in my spare time; I have looked into my long domestication as a white westerner to avoid kidding myself that the concentrationary husbandry may one day be over; I have spoken from a complete lack of trust in the one symbolic WIPP (Waste Isolation Pilot Project) where dominant debates want us to put all of the trash and do all of our deep future confessing; I have challenged the fuzzy super construct of the Great Divide between Western Modernity and the "Rest", and turned to pre-western sites of human domestication – the Caves of the Last Ice and the Monumentality of the Earliest Neolithic – to note how through the vertiginous alliance of fabrility and belief we have mobilised ourselves out of the chance of changing the way we change. As over the eons of time a light foot is among the net gains of a bipedalism obsessed with hands and handiwork, I have tried to drive a set of pretty tough questions and still give a light-hearted reply. As well as a short paper with plenty of footnote work, this is of course a story rather than a history, as I can only leave that lightheadness to others.

> Hold firmly, without wavering, to the hope that we confess.
> Barack Obama / *Hebrews* 10:23

I generally don't do deep time, the vibrant planet is outside my range and even the natural museum leaves me somewhat dull. I prefer the contested man-made transitions, the artificial mound sitting atop of a limestone ridge, the dolmen outwitting the glacial erratic in the bid against erosion and gravity. Of course the earth is «a gigantic machine for producing strata»; of course it is «the apex of insanity» to proclaim ourselves «a geological force» and then pack the trash into one symbolic WIPP (Waste Isolation Pilot Project). This is why in this paper I seek productive friction with dominant theoretical positions and end up straddling several debates across a number of disciplines. The Committee that wishes to remain invisible calls the «entire Western apocalyptic» a falsity and a pornography («its particular existential pornography involves ogling prefigurative documentaries

[…]»); having looked lately into the pornography of war, I visibly agree and continue to target the «psychotropic economy» of the overall vertiginous self-exploitation.[1]
I want, that is, to mistrust the disjunctives of collapse – the «feverish crisis pronouncements», the «urgent crisis analyses» – even where they articulate the prophetic threat affirmatively («It is up to us to change our ways of changing. Or else it will have been for naught that the Berlin Wall fell during the miraculous year of 1989»); I want to defend a position of no confidence in the credibility of the «other last chances» that those disjunctives project as part of the claim to reputable credentials.[2]
I want to work on the «lies that bind», and given that these insist on running in *c*- («classification, creed, country, colour, class, culture»), compact their catalogue down to the core triad («credo credit crisis») and ask to what «pursuit of our total perfection», yes, to what collusions without account or end human capital gets put in order to arrive at the humanised world – the bridge, say, gathering «the earth as

[1] I found my premises in dialogue respectively with the following: J. Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham and London, Duke UP, 2010, pp. 1-19; N. Clark, *Politics of Strata*, in «Theory, Culture & Society», 34, 2017, 2-3, pp. 211-231 («gigantic machine», cit. Jan Zalasiewicz, p. 213); The Invisible Committee, *To Our Friends*, South Pasadena CA, Semiotext(e), 2014, pp. 31, 32, 35 («apex», «force», «Western apocalyptic», «pornography»). Other active premises include: F. Ginn, M. Bastian, D. Farrier, J. Kidwell, *Introduction: Unexpected Encounters with Deep Time*, in «Environmental Humanities», 10, 2018, 1, pp. 213-225; C. Malabou, *The Brain of History, or, the Mentality of the Anthropocene*, in «South Atlantic Quarterly», 116, 2017, 1, pp. 39-53 (pp. 40-41, in particular the lines: «man cannot appear to itself as a geological force, because being a geological force is a mode of disappearance»); M. Armiero, *Wasteocene*, Cambridge, Cambridge UP, 2021, especially pp. 1-22 setting up the case for waste being «the essence of the Anthropocene», hence the coinage; D.L. Smail, *On Deep History and the Brain*, Berkeley, Los Angeles and London, California UP, 2008, especially pp. 157-189, on the metabolic allurements and altered states («psychotropic economy», p. 180) giving rise to the teleological force of the civilisational package. On the concentrationary enclosures and mobilising lines of war, see F.G. Pedriali, *Bared and Grievable: Theory Impossible in No Man's Land*, in Ead. and C. Savettieri (eds), *Mobilizing Cultural Identities in the First World War: History, Representations and Memory*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2020, pp. 149-181 – among the provocations behind that chapter was the cover image on N. Stone, *World War I: A Short History*, London, Penguin, 2007, featuring what to me looked like the timeless warrior never anachronistically over-equipped to face profitable civilisational slaughter in the man-made arena of the state of nature. For this paper I instead rely on the «tyranny» of the archaeological «tangible» springing back as soon as one starts a dig (A. Nowell, *Growing Up in the Ice Age: Fossil and Archaeological Evidence of the Lived Lives of Plio-Pleistocene Children*, Oxford and Philadelphia, Oxbow Books, 2021, p. 144) to show that our great arenas, contrary to what Richard Schechner states (*Performance Theory*, London and New York, Routledge, 2003, p. 14: «Great arenas, stadiums, churches and theaters […] lie fallow during great hunks of time»), refuse to go fallow even as decommissioned matter, i.e., despite having broken up into a dissolved "parliament of things". With an eye for the latter, here I am keeping another war icon in the background, this time from the playfully *passée* jacket installation chosen for the cover of Bruno Latour's *We Have Never Been Modern* (Cambridge MA, Harvard UP, 1993) and framing the culturally hyperactive and nearly radioactive dance hat made by a Chang Naga on the Burmese borderlands of north-east India from a German pickelhaube helmet picked while serving on the Western Front, France – the unsourced and unreferenced wonder object is returned to the proprieties of catalogue reproduction and referencing in J. Coote, C. Morton and J. Nicholson, *Transformations: The Art of Recycling*, Oxford, Pitt Rivers Museum and University of Oxford, 2000, p. 33, fig. 30.
[2] Citations respectively from: J. Roitman, *Anti-Crisis*, Durham and London, Duke UP, 2014, pp. 1-14 («feverish», «urgent», p. 6), but see also at least the lines «Crisis-claims evoke a moral demand for a difference between the past and the future» positing «*history as a temporality upon which one can act*» (pp. 8-9, italics at source); closing lines in Latour, *We Have Never*, cit., p. 145 («It is up to us»); C. Keller, *Facing Apocalypse: Climate, Democracy and Other Last Chances*, New York, Orbis, 2021, pp. vii-xvii – on the «*revealing fatal patterns*» of late-last chances, see pp. xiii and ix, italics in the original. Also active in the background D. Gentili, *The Age of Precarity: Endless Crisis as an Art of Government*, London and New York, Verso, 2021.

landscape around the stream»; the banks that «emerge as banks only as the bridge crosses the stream».[3]

I want ritual to stand as «though it were a building», because having indeed become a building, it commands those gathered to lend capital whatever capacity for imagination and content capital does not have («Capitalism lacks narrativity. It does not narrate anything; it merely counts»). I want to resist world-saving binarisms dependent on such lack («Capitalism is anything but a religion because it lacks any force to assemble, to create a community») to insist that biopower gets its traction formally and precisely from them («You must simply listen and trust, as the Pueblo people do, that meaning will be made […]. You may even find repetition or rhythm»). I want to refute the fiction and the platitude that a human world in balance will stop «altering the earth», whereas the only way out right now is to successfully quit («We cannot keep doing what we have always done […]. We need to struggle to disentangle, to swim against the tide, to seek alternatives, to slow things down»).[4]

I want to capitalise – yes, risky vocabulary – on the disciplinary call to divest, delink, decolonise, and still side in earnest and for the sake of coherence with those who dedicate their work «To Our Enemies» («the "ecological crisis" is not the result of a modernity and a humanity blinded to the negative effects of technological development, but the "fruit of the will" of some people to exercise absolute domination over other people») – the whole moral point of demanding a total break with the likes of ourselves being indeed that of matching accusation and identification correctly. This is why in this context I want to carry on disagreeing in particular with Bruno Latour's classic *We Have Never Been Modern*. A "pornographic Western apocalyptic" hanging on a Final Exit designed as a Great Departure from all things European has in fact not just "landed" on Earth as the dominant «critical zone»; besides, this being a Wasteocene with a mission, clearance operations aimed at the West are not merely "bulldozing" the scene of project Europe

[3] Respectively, K.A. Appiah, *The Lies That Bind: Rethinking Identity. Classification, Creed, Country, Colour, Class, Culture*, London, Profile Books, 2018, in particular pp. 189-211 on «how the West was spun», and citing from Matthew Arnold's *Culture and Anarchy* on culture as «the pursuit of our total perfection»; L. Milesi, C.J. Müller and A. Tynan (eds), *Credo Credit Crisis: Speculations on Faith and Money*, London and New York, Rowman and Littlefield, 2017, pp. 1-18; M. Heidegger, *Building Dwelling Thinking*, in Id., *Poetry, Language, Thought*, ed. by A. Hofstadter, New York and London, Harper Perennial, 2001, pp. 141-160 («earth as landscape», «emerge as banks», p. 150).

[4] B.-C. Han, *The Disappearance of Rituals: A Topology of the Present*, Cambridge, Polity, 2019, pp. 1-15, 27-46 («as though they were», p. 40; «Capitalism lacks», «[…] is anything but», pp. 43-44); E. Wemytewa and T.O. Peters, *Zuni River–Shiwinan K'yawinanne*, in R. Solinger, M. Fox, K. Irani (eds), *Telling Stories to Change the World: Global Voices on the Power of Narrative to Build Community and Make Social Justice Claims*, London and New York, Routledge, 2008, pp. 15-22 («You must simply», p. 22); R. Bradley, *Altering the Earth: The Origins of Monuments in Britain and Continental Europe*, Edinburgh, Society of Antiquaries of Scotland, 1993, p. 1, explaining the book's title with Raymond Williams' Neolithic story *With Antlers to the Seariver* from the novel *People of the Black Mountains* («Why do these people need so many antlers, they ask: "Is it for the digging and shaping?" […] "We are altering the earth"»); I. Hodder, *Where Are We Heading? The Evolution of Humans and Things*, New Haven and London, Yale UP, 2018, pp. 133-147 («We cannot», p. 145; «We need», p. 147) – also quite useful on environmental modification by human inscription M. Ferraris, *Documentality: Why It Is Necessary to Leave Traces*, New York, Fordham UP, 2013, pp. 7-54.

while at the same time parading the typically "modern" doubletalk that won't at all "want out":

> We do not wish to become premoderns all over again […] Now we seek to keep the moderns' major innovation: the separability of a nature that no one has constructed – transcendence – and the freedom of manoeuvre of a society that is of our own making – immanence […].
> What are we going to retain from the moderns? Everything apart from exclusive confidence […]. The moderns' greatness stems from their proliferation of hybrids, their lengthening of a certain type of network, their acceleration of the production of traces […]. Their daring, their research, their innovativeness, their tinkering, their youthful excesses, the ever-increasing scale of their action, the creation of stabilised objects independent of society, the freedom of a society liberated from objects – all these are features we want to keep.[5]

The problem I want to have with this style of isolation plant separating "us" from "them" won't stop at the brand captioned on the tin («we have never been modern»; we cannot stand «sky-gazing Homo»; we had better "take nature down" given that it too has served Europe's suspect exclusionary horizons etc etc) – nor do I want merely to find fault with a formidable theoretical kit that drives the more progressive conversations of our time but struggles even to start to "decolonise" the forward projection, the «directional forces set in train» by the combined rhythm, repetition and ritual giving status and consistency to "a present time in between" tasked with "putting out the lines" of the various "urgent" and "critical" disposal imperatives of hope («*The past was the confusion of things and men; the future is what will no longer confuse them*»).[6]

[5] É. Alliez and M. Lazzarato, *Wars and Capital*, South Pasadena CA, Semiotext(e), 2016, pp. 11-33 («ecological», p. 30) – the dedication-title «To Our Enemies» gets remodulated throughout the Introduction (e.g., «We will cut it short, in addressing *our enemies* […]», p. 32, italics in the original); B. Latour and P. Weibel (eds), *Critical Zones: The Science and Politics of Landing on Earth*, Karlsruhe and Cambridge MA, ZKM Centre for Art and Media and MIT Press, 2020, pp. 13-19, explaining the idea behind the title and the preference for the word *zone*; Latour, *We Have Never*, cit., pp. 140 («We do not wish»), 132-133 («What are we going») – much of the closing chapter *Redistribution*, pp. 130-145, plays in rhetorical earnest with the drive to sort out epochal matters (e.g., «all these are features we want to keep […] Let us keep what is best about them […] On the other hand, we shall not retain […] I want to keep […] all the advantages of the moderns' dualism without its disadvantages […] all the advantages of the premoderns' monism without tolerating its limits», pp. 133-134); see p. 130 for the «bulldozer operation» supposedly pursued by modern action alone. In my background also D. Tarizzo, *Life: A Modern Invention*, Minneapolis, Minnesota UP, 2017, pp. 15-52, 185-220, especially the lines «*exiting modernity* is an illusory task. It is precisely an imperative of this kind, *exiting modernity*, that makes us modern and makes us, ultimately, so *powerful*», p. 220, italics at source – but see also Pedriali, *Bared and Grievable*, cit., pp. 169-172, where I again put capital to work, and exploit the potential for clash between Latour and Tarizzo, siding with the latter's unremitting closing statements («We are the "living" […] we are the *warriors of life* […] we, the moderns, live» – *Life*, cit., pp. 209 and 1 respectively).

[6] D. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London, Duke UP, 2016, pp. 1-29 («sky-gazing», p. 2); T. Fry, *Defuturing: A New Design Philosophy*, London and New York, Bloomsbury, 2020, pp. x-xxx («directional forces», p. xxix); Latour, *We Have Never*, cit., p. 71 («*The past was*», italics in the original). On taking nature down see T. Morton, *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge MA, Harvard UP, 2007, pp. 1-28, and *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia UP, 2016, pp. 3-59, especially but not exclusively the lines «The Anthropocene doesn't destroy Nature. *The Anthropocene is Nature* in its toxic nightmare form. Nature is the latent form of the Anthropocene waiting to emerge as catastrophe» (p. 59, italics at source). On organic life (blobs and volumes) putting out lines so that scattered we cling and adrift we fasten *or else* there is no social life and no onward cultural transmission for what nonetheless remains sheer biological motion «on the way to nowhere», see T. Ingold, *The Life of Lines*, London and New York, Routledge, 2015, pp. 3-8, 146-153, in particular p. 151, and citing Arendt, p. 150 («the matters of the world […] are that "which lies between people and therefore can relate and bind them"»).

If I express resistance in these notes, it is because this manner of radical openness calling for justice of redress and "redistribution of symmetry" retains all of the asymmetrical economy that gives a fuzzy inflationary super construct – "the West" – its distinct domain and clout. "We have never been modern", we say («Modernity has never begun […] we never have really left the old anthropological matrix behind»); we can no longer tolerate the «vast saga of rupture, fatal destiny, irreversible good or bad fortune» upon which western modernity stands. Yet as theorists spanning the breadth of the Humanities we indifferently cling on to the «Great Divide» that separates us from everything else, as we go on forging the one divisive story and keep claiming to have caused the world single-handedly («So is modernity an illusion? No, it is much more than an illusion […] It is a force that […] had the power to represent, to accelerate, to summarise»). The net gain is clear, ours alone are the trash and the curse, and so is the conviction that we must have kidded ourselves, for weren't we building for Thekla-the-project? But, look, we only produced Leonia-the-refuse – and have you spotted those collusive "enemies" in the very junk heap that endlessly recirculates the society we "must defend"?[7]

Requisitioned through «multiple gestures of oblivion» for the exclusive convenience of asymmetrical extraction, premodernity in this scenario, I want to insist, is left with nothing to offer. Premoderns past and present never in fact imposed anything, never contemplated forcing «the impossible on the possible», in themselves just a "repetition" and a "rhythm" totally synced on the affordances of their environments; while the things that they made, because they did somehow make and modify things, did not go on "designing" people after people had «designed and made them», there not being or showing or surviving, in the few things and environments that they did pull together, enough motivation or appetite for our mode of self-exhausting enculturation even where they may have done some "tinkering" and some "daring". In short, and to keep putting pressure on a current mode of thinking which for the purposes of this minimal counter-manifesto I want to find suitably and typically compromised, for "them" no "excesses" and no "youth", whereas "we" by the same token and on this side of the same self-centred, self-preserving erection have lived, exploited and thrived, uniquely full of colonial agency even as in dubious quasi

[7] Latour, *We have Never*, cit., respectively: pp. 130-145, in particular 136-145 on the "redistribution of symmetry", including a "redistributed Humanism" (p. 136), and resulting in a relaunched «Parliament of Things» (pp. 142-145); pp. 46-47 («Modernity has never», p. 47); p. 48 («vast saga»); p. 39 («Great Divide»), p. 40 («So is modernity») – for Thekla, the city that never stops building itself *or else*, and Leonia, the quintessential refuse metropolis, see I. Calvino, *Invisible Cities*, London, Vintage, 1997, pp. 115 («"Why is Thekla's construction taking such a long time?" […] "So that its destruction cannot begin"»), 102-103 («A fortress of indestructible leftovers surrounds Leonia […] the more Leonia expels goods, the more it accumulates them», p. 103). Regarding the world-reproducing collusion between "defending society" and "preserving our enemies", see M. Foucault, *«Society Must Be Defended»: Lectures at the Collège de France 1975-1976*, London, Penguin, 2004, in particular pp. 1-64, noting the following lines: «the political structure of society is so organised that some can defend themselves against others, or can defend their domination against the rebellion of others, or quite simply defend their victory» (p. 18); «what we see as a polarity, as a binary rift within society, is not a clash between two distinct races. It is the splitting of a single race into a superrace and a subrace […] "We have to defend society against all of the biological threats posed by the other race, the subrace, the counterrace that we are, despite ourselves, bringing into existence"» (pp. 61-62).

earnest we gesture that we will, that we are "finally" caving in as part of our "continuous self-reconstitution" – or else.[8]
I know, I am myself putting non-existent pressure on the ongoing "order of things", «a twelve-thousand-year structure, a structure that seems so real we call it Nature. The slowest and perhaps most effective weapon of mass destruction yet devised». Luminous, personal, presentable, my home, for instance, served me well in lockdown. There I had all the civilisational clutter I could want to display on video calls, and in between those like Husk Mitnavn I was privileged, «I Wished I Could Work in My Spare Time». I stayed, that is, admitted to "this" precinct – I made it work, remained steadfast at my desk, reached for the book stacks staged in domesticated symmetry in my background on Teams, as ever fully and perfectly stabilised-mobilised for the duped concertation of those ontological commitments which each time produce the ultimate performance, the spirit of the age, the sense of the contemporary, «my century, my beast», that *saeculum* which perhaps originally really only meant «the period of a person's life»:

> The ecological era we find ourselves in – whether we like it or not and whether we recognise it or not – makes necessary a searching revaluation of philosophy, politics and art. The very idea of being "in" an era is in question. We are "in" the Anthropocene, but we are also "in" a moment of far greater duration.[9]

Ecocriticism has been more vocal than most on these matters recently, challenging especially the whole Neolithic Great Leap Forward by deuniversalising the agrarian package and calling it the exclusive business, the «agrilogistics» of the West. Timothy Morton's ecocritical set provides a prime provocation in this regard. *Dark Ecology*, in particular, collapses Modern Europe and the Neolithic Revolution, latest and first full sedentism respectively, to the theoretical white westerner *eureka* «We Mesopotamians». Faced with this unrelenting identifier and charge, and with my positionality manifestly in view, this once I want to accept in principle the

[8] H. Schmigden, *Bruno Latour in Pieces: An Intellectual Biography*, New York, Fordham UP, pp. 134-142 («multiple gestures», p. 134) – on the unsustainability of man-made worlds arising from having forced the «impossible on the possible», and on worlds and things going on «designing after we have designed and made them», see Fry, *Defuturing*, cit., pp. xi, citing Heidegger, and 10. On the "unity of capital" understood as a «dynamic, lived social relationship» and the aggregate extractivism and extortionism resulting from the «matrix of oppositional strategies» employed by capital, see at least S. Mezzadra and B. Neilson, *The Politics of Operations: Excavating Contemporary Capitalism*, Durham and London, Duke UP, 2019, pp. 1-54 («dynamic», p. 33; «matrix», p. 43). On the periodicity required to embed «symbolic structures in living behaviour» and producing the "perform or else" of the «continuous constitution of bodily acts» within forms of spatial and temporal "containment" see also J. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, London and New York, Routledge, 2001, pp. 3-25, 29-53 («symbolic», p. 35), and E. Fischer-Lichte, *Cultural Performance*, in Ead. (ed.), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London and New York, Routledge, 2014, pp. 164-184 («continuous», p. 184).
[9] Morton, *Dark Ecology*, cit., pp. 5, 159 («twelve-thousand»; «ecological era») – see also, from the opening skirmishes, «I take *present* to mean *for the last twelve thousand years*. A butterfly kiss of geological time» (p. 2, italics at source), and «We are still within this twelve-thousand-year "present" moment, a scintilla of geological time. What happened in Mesopotamia happens "now"» (p. 39). On Husk Mitnavn's inspirational mural, see A.R. Kristensen and M. Pedersen, *«I Wish I Could Work in My Spare Time»: Simondon and the Individuation of Work-Life Balance*, in *Culture and Organisation*, 23, 2017, 1, pp. 67-79. For a brilliant reading of Osip Mandelstam's 1923 poem *The Century*, see G. Agamben, *What Is the Contemporary?*, in Id., *What Is an Apparatus? And Other Essays*, Stanford, Stanford UP, 2009, pp. 39-54 («my century», «the period», p. 42).

partisanship of the claim and grant on condition that indeed «I am the criminal». After all, my white westerner stock, removed as it was by war from lands close-by in that beast of the last century, did come from the Levant "originally" – and yet, who knows, really, what blood and what skin one stands for, given how little we each have on record past, say, the great-grandparents, and how many times, in the "era" that so provokes Morton, my lot, having maybe left the Levant, maybe "rebarbarised by design" to return beyond the bounds of capture, «out of range», «fiscally sterile», runaway, fugitive, of the "hill people".[10]

So, wait – when exactly did my clan become criminal? As former primates we knapped flint to a fine art to get the best kill. As early hominins we tooled fire, cooking, shelter, sex to suit top-predatory "needs". As *Sapiens sapiens*, we emerged from the Last Ice, having possibly done in both the last of the mega fauna and our last remaining first cousins. Were we already criminals by then? With most of the perishables and even the semi-hard durables of Deep Human Time gone, for its part this side of the performing circus never stops, never gives up churning a heady mix of irrepressibles, hope, bias, despair, to try to figure out the Alternative that got lost at the all-important junction, for weren't we too unfettered, free-roaming, "affluent" – once?[11]

---

[10] Morton's phrasal *eureka* «We Mesopotamians» drives the argument also by reiteration (*Dark Ecology*, cit., pp. 6, 9, 15, 39, 42-45, 47, 51, 54, 58, etc) – worth noting here, given my reuse in the text: «We "civilised" people, we "Mesopotamians", are the narrators of our destiny. Ecological awareness is that moment at which these narrators find out that they are the tragic criminal […] I am the criminal» (p. 9). For a pounding «brief history of agrilogistics» whereby Mesopotamia and agriculture form one and the same "aggressive vector" pointed westwards and causing the wiping out of the «indigenous European human social forms», see pp. 38-59 (p. 43). Interestingly, Morton avoids mentioning other autonomous Neolithisations, with further non-exception where reference is non-committally made («[…] The same can be said for rice growing in China; corn […] growing in America; sorghum and yam in Africa. Significantly, the taro of New Guinea is hard to harvest […] so the farmers in the highlands never "advanced" from hunter-gathering. The taro cannot be *broadcast* […]», pp. 43-44, italics at source). For the rest of the ecocritical set see Id., *Ecology Without Nature*, cit., 2007; *Hyperobjects*: *Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, Minnesota UP, 2013; *Humankind: Solidarity with Nonhuman People*, London and New York, Verso, 2017. For a powerful counter-reading of the «deep history of the earliest states» with equally provocative but differently oriented eye-opening analysis of the dark sides of human domestication see J.C. Scott, *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*, New Haven, Yale UP, 2009, and *Against the Grain: A Deep History of the Earliest States*, New Haven, Yale UP, 2017 – the latter sets out on an uncomfortable question: «How did *Homo sapiens sapiens* come, so very recently in its species history, to live in crowded, sedentary communities packed with domesticated livestock and a handful of cereal grains?» (p. 1); the former provides evidence of self-barbarisation or "barbarianism by design" in reaction to being «incorporated, registered, tax-paying» subjects of the state («What is striking about this civilisational discourse is its staying power. Its permanence is all the more remarkable in the light of the evidence that ought to have shaken it to its very foundations. It survives despite our awareness that people have been moving, for millennia, back and forth across this semipermeable membrane between the "civilised" and the "uncivilised"», pp. 98-99). On China's autonomous "Neolithisation", namely fixed field agriculture, earth alteration projects, hierarchical sedentism, environmental exhaustion, "raised platform" living by jade elites, see at least L. Bin, Q. Ling and Z. Yijie (eds), *Liangzhu Culture: Society, Belief, and Art in Neolithic China*, London and New York, 2021, which on touching upon the labour force required to build Liangzhu City, Lower Yangtze River, 3300-2300 BCE, asks the same question of Poverty Point, «a "cosmopolitan" society» built by sedentary hunter-foragers in the Mississippi Delta, 1800-1200 BCE (pp. 14-16), as one must query not just how hunter-forager labour could be "mobilised" on such scale, but also what we should make of the "Deep Basics" shared by these different cultures.

[11] On *Sapiens sapiens*, the "phenomenal bestseller", see Y.N. Harari, *Sapiens: A Graphic History*, London, Jonathan Cape, 2020, vol. I, *The Birth of Human Kind*; T. Higham, *The World Before Us: How Science Is Revealing a New Story of Our Human Origins*, London, Viking, 2021; S. Stewart-Williams, *The Ape That Understood the Universe: How the Mind and Culture Evolve*, Cambridge, Cambridge UP, 2020 – on the technical complexities of knapping flint, see C.

Again, and to continue to disagree productively with Latour, Morton, and why not, even Foucault. By the time those upcoming Homos were gathering in caves, we practised biopower like pros. We did not just "need" shelter – and cave systems armed and barbed with our camp fires did not simply provide "much needed" protection from the Hyenas & Co. There, in fact, we would pack and sort our people, "dramatising" social access and making initiation "unequal", the very many outside, those meaning business inside, with the further "people separator" conjured from breathing poisonous manganese dioxide (charcoal) and hubristic saliva into the rockface, in an dare-devil alliance between rock, mind, body, hands performed as deep into the Gathering as any of the more select parties could make it or take it. And who were the criminals in our midst, at that stage? Their moment, for sure, had not been short in coming, for hadn't the fabrility of some, of the sets of hands of some, got seriously crazied once bipedalism was installed for good? The size of the middens of knapped flint worldwide, where flint, that is, was available or traded, are a thing to behold. And have you by any chance tried the 3D navigation of Lascaux, keeping in mind that in the real biopower down there you would not have been able to attend proceedings in the unencumbered weightlessness of the "modern" digital?[12]

Butler, *Prehistoric Flintwork*, Stroud, The History Press, 2005; on the world emerging from the Last Glacial Maximum and the see-saw of lesser climate changes faced by the people of the Terminal Upper Palaeolithic / Epipalaeolithic ahead of full sedentism, see S. Mithen, *After the Ice: A Global Human History 20,0000-5000 BC*, London, Weidenfeld and Nicolson, 2003, pp. 3-55; on the extinction of the last mega fauna (was it humans? impacts? climate? or a combination of all three?), see A.J. Stuart, *Vanished Giants: The Lost World of the Ice Age*, Chicago and London, Chicago UP, 2021, pp. 1-66; on our close encounters of the DNA type with the Neanderthals during the very eons of time when we may have fragmented their habitat and reduced their opportunities for genetic diversity through other overkills, see D. Papagianni and M.A. Morse, *The Neanderthals Rediscovered: How Modern Science Is Rewriting Their Story*, London, Thames & Hudson, 2015, and D. Reich, *Who We Are and How We Got Here: Ancient DNA and the New Science of the Human Past*, Oxford, Oxford UP, 2018, pp. 3-50 (pp. 25-50). On pre-Neolithic stone age affluence (the "original" affluent society) the classic remains M. Sahlins, *Stone Age Economics*, London and New York, Routledge, 2017 (1972), but for a contemporary application see also at least J. Suzman, *Affluence without Abundance: The Disappearing World of the Bushmen*, London and New York, Bloomsbury, 2017.

[12] D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origin of Art*, London, Thames and Hudson, 2002, pp. 7-40, 100-135, 204-286 – in particular pp. 234, 236 (on "dramatising" social divisions in a supposedly egalitarian society), 219 (on the health hazards of mixing manganese dioxide and saliva in the mouth before blowing "the paint" onto the rock), 266 (on naturally high concentrations of CO_2 at Lascaux). J.J. Cohen, *Stone: An Ecology of the Inhuman*, Minneapolis, Minnesota UP, 2015, makes fabulous reading on the «ontological vertigo» (p. 3) arising from our contact with rock – also extremely useful, on the manual fabrility triggered by bipedalism, D.B. Boles, *Cognitive Evolution*, London and New York, Routledge, 2019, pp. 136-189; while a site well worth a visit, in case you want to get a sense of the consuming search for flint, is the large mining complex known as the Grime's Graves, Norfolk, UK, primarily 2600-2300 BCE, hence Neolithic, but mined into the Bronze and Iron Ages given low cost of flint compared to metals by that stage. Another flint-poor area allowing us to get a fair idea of the size of trading networks generated around flint procurement is again Poverty Point, north of the Mesoamerican Belt, Northeastern Louisiana, 1800-1200 BCE. It is on the back of such things, also considering how mechanically we tap into Great Divide Discourse, that I disagree with Foucault's later positions on the transformation of power in the West since the classical age (of France). In asking, «Why Biopower? Why Now?», for instance Cisney and Morar produce the following passage: «A more insidious and *expansionary* model appears (or is invented): "a new mechanism of power which had very specific procedures, completely new instruments, and very different equipment […] This new mechanism of power applies directly to bodies and what they do rather than to the land and what it produces." Power now appears not to limit but to provoke, purify, and disseminate force for the purposes of management and control, ramified throughout all areas of life, the expansion of which is now its raison d'être. This new form of power is "working to incite, reinforce, control, monitor, optimise, and organise the forces under it: a power bent on generating forces, making them grow, and ordering them, rather than one dedicated to impeding them, making them submit, or destroying them» – V.W. Cisney and N.

Let me just insist on this one. There, down there, I mean, in a proactive social environment with plenty of purpose, we would manipulate the artificial night to extract group action from biochemical by-products induced collectively. We would hook up the proxemics afforded by interconnected enclosures to bring forth the normed "enchantments" of «alter-reality», what some have more correctly called the «domestication of trance». We could exploit, yes, the toxicity as well as the spatiality of this awkward place to impose sense and purpose, narrative and spectacle, over and above our material condition, as crowded caves already rich in unbreathables get dangerously high in carbon dioxide and low in oxygen once you and your empowering mates really want to stay down there. Ecocritism is right to lend spin to this spectacular proto-cinematic age, for, not so jocularly put, in their busy pre-Platonic nights-in «the Neanderthals would have loved Coca-Cola Zero». Yet our delightful Flintstones were not just phenomenal social junkies, the Sistine Chapels of Chauvet and Lascaux proving the point in excess; they were not merely technically like us, "modern" purely and solely by scientific classification, but "premodern" in everything else.[13]

Those highly strung Upper Palaeolithic folks were "young", "excessive", "opportunistic". People ready to risk it, crave for it, exploit others by it – addicted to overdosing through literally "painting themselves" into the mind-blowing «subterranean corner» of a close encounter with the Lithic. And while the Cave and the Corner didn't as yet constitute the criminal «European *cul de sac*» feeding the shrewder broadcaster of human exceptionalism which we now so want to resent in the "Neolithic intelligence", the monomaniac alliances these guys pursued to harness

---

Morar (eds), *Biopower: Foucault and Beyond*, Chicago, Chicago UP, 2015, pp. 3-4, italics at source, citing respectively Foucault, *Society Must Be Defended*, cit., p. 35, and *The Will to Knowledge: The History of Sexuality 1*, London, Penguin, 1990, p. 136. See Pedriali, *Bared and Grievable*, cit., pp. 169-170 for a different articulation of the same disagreement.

[13] Morton, *Dark Ecology*, cit., p. 15 («Neanderthals»), looking across to Plato, *Republic*, VII, 514a-520a, for those proto-cinematic nights in, but see also M. Rosengren, *Cave Art, Perception and Knowledge*, New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 9-18, for «some Platonic qualms» regarding the study of caves (p. 9); Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, cit., pp. 132 («alter-reality»), 131 («domestication») – on the interplay between images and acoustics (as «findings suggest that resonant areas are more likely to have images») see also p. 225. On global cave art, its evolution in the «European backwaters», its preservation in the depths of glacial-postglacial Europe, see at minimum B. David, *Cave Art*, London, Thames & Hudson, 2017, in particular pp. 139-201. On the daytime bias of archaeology, a must read is N. Gonlin and A. Nowell (eds), *Archaeology of the Night: Life After Dark in the Ancient World*, Boulder, Colorado UP, 2017 – but see also again the latter's *Growing Up in the Ice Age*, cit., in particular pp. 104-145, on more junior "participatory" uses of caves revealing the co-creation processes behind the "Sistine Chapels" of the Upper Palaeolithic. Quite touching, for instance, is the snapshot narrative of a 3D reconstruction of a 14,000-year-old cave outing into Grotta della Bàsura, Italy, by a 5-strong family, two adults, one adolescent, two young kids, plus one canid, leaving traces of their journey, including evidence of clay-play around the stalagmites, handprints on ceilings, and finger flutings on walls at the appropriate height of each participant (pp. 73-74). On caves being «convenient cavities» for the full range of human activities, habitation, ritual, performance, burial, disposal, despite the challenges of the extreme sheltering they provide, see also C. Bonsall and C. Tolan-Smith (eds), *The Human Use of Caves*, Oxford, Archaeopress, 1997 – but do check out *Cave of Forgotten Dreams*, dir. W. Herzog, USA, IFC Films, 2010, looking for the expert reiteration («They were mad») by the team of speleologists taking part in Herzog's Chauvet expedition, and the Lascaux 3D navigation, https://archeologie.culture.fr/lascaux/en/visit-cave/puits [last accessed on 8.9.2021] as neither visits spare the viewer the vertigo of that style and "era" of appropriation of the "impossible" while saving them CO_2 poisoning especially in the Shaft at Lascaux, which is where the erectile *Wounded Man* is iconised as suitably falling-swooning backwards.

"their" symbolic version of "our" "impossible" landscape («The landscape is one of extremes, allowing no middle ground for humanity») did blueprint and did go on "designing" the core and essential surplus extractions which drive us "Neolithics" to give scope, direction and framework, not to say ritual, rhythm and repetition to world- and meaning-making from the trusted «effect of an obsession».[14]
Can we change the way we change? I may be wrong, but since I suspect that you had rather I disagreed with the implications of my rhetorical questions, not to say with my counter-manifesto altogether, I want to insist just once more. Could you have stopped us? It is comforting, or more affirmatively put, it is great to be able to think that «we do not know exactly what we need from others – or what they ought to want from us», considering that «as the world clogs up with physical stuff» we seem not to understand, not really, how to engage well with the social materialities, the networks of people, places, things, other life that we set in motion through action in and on the world. It would be high time, that is, we let the more robust non-human agencies do more for us more officially, so that we may "reform" rather than "resubjugate" the future by "rebinding" ourselves in less outrageously self-possessed ways. But, you see, my doubt is hanging in here, as I am trying hard to stand by your hope, which I read, and do forgive me, for I do mean well, as a powerful driver for concerted containment and even suppression of the kind of future we want to feel justified and entitled to take out now, which is exactly what I find entirely disturbing in the unsaid-in-the-gap of the sentence cited earlier – «*The past was the confusion of things and men; the future is what will no longer confuse them*».[15]
Could you have changed, say, Çatalhöyük? Yes, Çatalhöyük, Konya Plain, South Central Anatolia – a dense settlement with houses sharing all four walls back to back, access exclusively via roofs and ladders, middens and latrines squeezed in between the mudbricks, the dead buried below the floors in rising layers marking the *saeculum* of that human time. All popular guides to this site will ask you whether you could or

[14] Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, cit., pp. 101 («European *cul-de-sac*»), and 286, worth noting here at some length: «Lévi-Strauss spoke of myth growing "spiral-wise" until the "intellectual impulse which has produced it is exhausted". So, too, I suspect, did the Upper Palaeolithic nexus of mental states, fixed imagery, social relations, and caves, until, approximately 10,000 years ago […] social, environmental and economic changes made it necessary for the locus of the spirit world to be built above ground, and cave art came to an end. Upper Palaeolithic religious and political leaders had painted themselves into a subterranean corner» (p. 286). Other straight citations respectively from F. Berardi, *And: Phenomenology of the End*, South Pasadena CA, Semiotext(e), 2015, p. 14 («reality is the effect on an obsession», paraphrasing Witold Gombrowicz, but see also at least, pp. 9-29 and 293-321) and K. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives: Critiques of Ideology, Readings of Wagner*, New York, State University of New York UP, 1999, pp. 6-7 («"the landscape is one of extremes"», p. 7, cit. Adorno) – while Lévi-Strauss is behind an indirect further provocation, having surfaced via C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2007, p. 367 («"My intelligence in Neolithic"»).
[15] Citation and re-citation, respectively, R. Sennett, *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, London, Penguin, 2012, pp. ix-xi («we do not know exactly», «as the world clogs up», pp. x and ix) and 3-29 more generally, and Latour, *We Have Never*, cit., p. 71 («*The past was*», italics at source). On the "subjugation of the future" by a "colonialist" present see at minimum F. Berardi, *Futurability: The Age of Impotence and the Horizon of Possibility*, London and New York, 2017, pp. 1-29, more specifically pp. 16 and 12 – a position which I like to combine and have already combined (Pedriali, *Bared and Grievable*, cit., p. 155) with the notion of cultural "fuels" «powering the species» in very much doubtful «new directions» which I extract, among others, from K. Pinkus, *Fuel: A Speculative Dictionary*, Minneapolis, Minnesota UP, 2016, pp. 3 and 1-19 more generally.

would live in a totalising place like this, the expected answer of course being no – just imagine being little, sick, pregnant, or disagreeing, in a place where you have got to replaster every other month to maintain your «exuberant murals» as you struggle to keep the faecal matter down, or where someone might remove your ladder leaving you entombed in your clay while you are diligently drilling down in perfect cultural compliance to reach for the ancestral bone that will tell you the time. Yet the Early Neolithic, technically the PPNB (Pre-Pottery Neolithic B, fully domesticated), bang in Timothy Morton's Age of the Western Criminals, packed a daringly large settlement there, but no State or Supra Institutions, and this proto-city, some eight to ten thousand people at its peak, was committed to and coped with without breaks for some twelve hundred years of its overall life (7500-5500 BCE). Today its remains, an artificial mound 21 metre deep, testify to all that there is to be testified – resilience, fabrility, hyper mania – even if eventual societal collapse is not what we are there to find conclusive evidence of.[16]

And it is not that, once you start looking, you just find "Neolithics" and "Neolithic Revolutions" everywhere, which also means where they shouldn't be, especially as they do not happen in a "West" yet to be invented and charged with the full catalogue of evils to save *en bloc* the utopia of the missed Fairer Chance – which is indeed what none of us has had, even as on each of the life-deciding calls we did strive to pass for the committed, the converted, the "modern"-through-and-through, whenever, that is, it was our "modernity" that was being expected. By the time houses "agglutinised" around the appropriation of resources for permanent domestication of all and sundry in a "Fertile Crescent" soon to turn into the Advancing Dustbowl coming to your Neighbourhood, you would have already exhausted zillions of nested and interlocked

[16] On the material and symbolic entanglement producing the «drama of domestication» at Çatalhöyük see I. Hodder, *Two forms of History Making in the Neolithic of the Middle East*, in Id. (ed.), *Religion, History and Place in the Origin of Settled Life*, Boulder, Colorado UP, 2018, pp. 3-32; *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, pp. 179-222; *The Domestication of Europe: Structure and Contingency in Neolithic Societies*, Oxford, Blackwell, 1990, pp. 1-43 («exuberant murals», p. 7); *«Always Momentary, Fluid and Flexible»: Towards a Reflexive Excavation Methodology*, in «Antiquity», 71, 1997, pp. 691-700; *Probing Religion at Çatalhöyük: An Interdisciplinary Experiment*, in Id. (ed.), *Religion in the Emergence of Civilization: Çatalhöyük as a Case Study*, Cambridge, Cambridge UP, 2010, pp. 1-31. On the civilisational costs of the stratified proto-city producing memory, see also at minimum C.S. Larsen et al., *Bioarchaeology of Neolithic Çatalhöyük Reveals Fundamental Transitions in Health, Mobility and Lifestyle in Early Farmers*, in «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 116, 2019, 26, pp. 12615-12623, and T. Hardy-Smith and P.C. Edwards, *The Garbage Crisis in Prehistory: Artefact Discard Patterns at the Early Natufian Site of Wadi Hammeh 27 and the Origins of Household Refuse Disposal Strategy*, in «Journal of Anthropological Archaeology», 23, 2004, pp. 253-289. On people being staged, measured and «made to appear as repetitions» in a «totalising building» being replicated without variation from layer to layer and making strata as part of a «complex game with time», see M. Bloch, *Is There Religion at Çatalhöyük… Or Are There Just Houses?*, in Hodder, *Religion in the Emergence of Civilization*, cit., pp. 146-162 (pp. 149, 153, 157 respectively). For an anti-monocausal regenerative view of civilisational collapse (for what's left after collapse? Nothing, it would seem, if one looks at things from the biases of History, whereas what has really taken place is the passing of an elite and their world order, and what opens up could even be "new possibilities"), see G.M. Schwarzt, *From Collapse to Regeneration*, and A.L. Kolata, *Before and After Collapse: Reflections on the Regeneration of Social Complexity*, in G.M. Schwartz and J.J. Nichols (eds), *The Regeneration of Complex Societies*, Tucson, Arizona UP, 2006, pp. 3-17 and 208-221 respectively – also quite useful for a review of positions, G.D. Middleton, *The Show Must Go On: Collapse, Resilience and Transformation in 21st-Century Archaeology*, in «Reviews in Anthropology», 2017, pp. 1-27.

lives, as their respective habitats kept some "channelled for movement" more than others, making whatever archaic time and space could be amenable to their developers the foundational axis for the toxic states of deliberate collective action. If you were sufficiently criminal to have managed to pass on your genes and move onwards and upwards from the exploitative darkness of Chauvet and Lascaux, before you could sit back and thrive from the «differential densities» of social experience of the many "exuberant" but still quite impenetrable Çatalhöyüks of the established Early Mesopotamian Neolithic, you would have had to take in the further unchanging excess and non «Zero Point in Time» produced by Göbekli Tepe – yes, Göbekli Tepe, the one surviving *Potbelly Hill* of its time, at least according to us so long as no competing remains emerge. A tell some 15 metres deep and 20 acres across a limestone ridge not far from today's Şanlıurfa, South-eastern Anatolia – roughly 9500-8200 BCE in the Pre-Pottery Neolithic A (9500-8700 BCE) but verging on to the PPNB in the later stages (8700-8200 BCE).[17]

Allow me to press you again. Where exactly in this hyperactive Anatolian arena would you have stopped us? What here once stood "as though they were buildings", stone circles, other stone structures, a plethora of carved pillars brought together by tireless human modification of a high plateau, now recirculates precisely the exceptionalist "broadcast" we would rather no longer subvent, or at least cease to applaud, even as the archaeological dig itself, the latest in the scientific re-edition of the "Mesopotamian" subjugation to presence, does its mediatised best to surpass the spontaneous "industrial moraines" of "Nature", thus also surplussing whatever signature function the site had "originally" presumed for itself in order to hold on to its synthetic license, its departure from the things not made by us – for the quivering "Sputnik" cannot be "Nature", can it? Just try to tell me what you think we have erected here and for what posterity through devising, coordinating, procuring, delivering, attending to etc etc and now through digging out a mega site so worthy of

[17] C. Tilley, *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths, and Monuments*, Oxford, Oxford UP, 1994, pp. 7-67 («channel for movement», p. 17; «differential densities», p. 11) – well worth noting here the cautionary warning, not least given the wording of the title of my paper: «A culturalist view of landscape as a highly specific, symbolic and cognitive ordering of space offers far more potential in understanding but […] encloses humanity into a series of separate cultural worlds constituted as structured sets of shared representations divorced from "nature" or the physical world» (p. 23). A different type of warning arises from the technical literature on Göbekli Tepe, first dug by Klaus Schmidt between 1994 and 2014 to prove the presence of a stone age sanctuary created well ahead of the onset of even the earliest stages of agrarianism by what were supposed to be still primarily highly mobile hunter-foragers – K. Schmidt, *Göbekli Tepe: A Stone Age Sanctuary in South-Eastern Anatolia*, Berlin, Ex Oriente e.V., 2007; A. Bachenheimer, *Göbekli Tepe: An Introduction to the World's Oldest Temple*, Ardross, Birdwood, 2018. That view has come increasingly under pressure, following further findings pointing in the direction of "agglutinative" domestic settlements on site already in the PPNA stage, not surprisingly an unwelcome piece of news for the eminently marketable previous narrative of the "World's First Temple" built by hunter-gatherers – see L. Clare, *Göbekli Tepe, Turkey: A Brief Summary of Research at a New World Heritage Site (2015–2019)*, in «Forschungsberichte des DAI», 2, 2020, pp. 81-88 («Zero Point in Time», p. 82), also noting these lines: «The interpretation of Göbekli Tepe as a mountaintop sanctuary that was constructed by hunter-gatherers soon prompted a fitting narrative […] Subsequently, religious zeal was catapulted to the fore as a serious contender for Neolithisation (domestication), an idea that was ground-breaking at the time because it contradicted earlier notions that (organised) religion only emerged much later […] This paradigm will doubtlessly prove difficult to dispel, especially given its prominence in current marketing strategies around the UNESCO World Heritage Site» (pp. 82-83).

so much muscular masculinity that its stratified sum-total symbolic storage capacity, including the monster megalith breakages still lying unincorporated in the nearby quarries, at the time could only be terminated by being fairly rapidly fully returned to the commerce of forces other than human. How do you permanently divest from such dogged and resurrecting intensity of cultural overspend?[18]

Whether or not you and I can ever agree to call these energy exchanges overdosed lives, those "middens", if they were finally treated as such in the intentional backfilling by those appointed to keep upgrading the site, or temples, if they ever were temples erected to dare, among other sensory implications, the human voice through its earliest public projection, or residential agglutinations, if these were homes on the cusp of an infinite forward regress into a future that could only be faced through interacting with yet more durable social effects, a Glennol Lioness here, a Lion Man there, within tightly controlled enclosures – in sum, regardless of what those fixtures and those portables really were and stood for, these Anatolian thresholds on the way to further transitions are not something at least I can or want to condemn ("bulldoze") under the one partisan identifier tag ("western agrilogistics"), this despite disputing their toxic blueprint, and quite separately from my ongoing disagreement with Latour and Morton and even Foucault whenever he wants to sink just "classical France".[19]

[18] Still on Göbekli Tepe, and in particular on (a) social surplus and size of labour required to generate a site on this scale, (b) symbolic storage obtained via large carvings and "small signs", the latter arguably one of the earliest forms of proto-writing, (c) overall gendering of the symbolic package justifying the hypothesis that this might well have been a men's-only "hunting club", and (d) opportunities for further sensory enculturation obtained via the interaction with the buildings and more specifically with their acoustics, see at minimum: T.B. Henley, *Introducing Göbekli Tepe to Psychology*, in «Review of General Psychology», 22, 2018, 4, 477-484; A. McBride, *The Acoustics of Archaeological Architecture in the Near Eastern Neolithic*, in «World Archaeology», 46, 2014, 3, pp. 349-361; B.G. Trigger, *Monumental Architecture: A Thermodynamic Explanation of Symbolic Behaviour*, in «World Archaeology», 22, 1990, 2, pp. 119-132. More generally on how monuments "scaffold" preliterate symbolic storage and "subject" their makers, in our case in all likelihood "watershed" hunter-gatherers developing forms of agglutinised living and ritualling which led to the very monumentalisation that would eventually "neolithisise" them, see T. Watkins, *Building Houses, Framing Concepts, Constructing Worlds*, in «Paléorient», 30, 2004, 1, pp. 5-23; J.F. Osborne, *Monuments and Monumentality*, in Id. (ed.), *Approaching Monumentality in Archaeology*, Albany NY, State University of New York Press, 2014, pp. 1-19; R. Bradley, *The Significance of Monuments: On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*, London and New York, Routledge, 2018, pp. 3-35 – also quite useful on archaic monument repurposing and modification till the final loss of symbolic inscription, C. Scarre, *Monumentality*, in T. Insoll (ed.), *The Oxford Handbook of the Archaeology of Ritual and Religion*, Oxford, Oxford UP, 2011, pp. 9-23, and C. Cordova, *Geoarchaeology: The Human-Environmental Approach*, London and New York, I.B. Tauris, 2019, pp. 122-167, the latter in particular covering the cycles of growth and contraction of the Anatolian "mega sites" between the earliest PPNA and the final PPNB, while also noting and warning, at the more theoretical level, against the professional archaeologist's bias for the less perishable, hence more rewarding "monumental" remains. Plenty of the latter certainly keeps being noted, as Neolithisation, having been relatively slow in establishing itself in the Fertile Crescent, swept relatively quickly north-westwards once it had landed in Europe – on route from, say, Lepenski Vir, Danube Iron Gates, Serbia, to Brittany, Carnac, Avebury, Stonehenge and into the Scandinavian beyond, growing in both ambition and range through both higher density sites, e.g., the three thousand standing stones avenue at Carnac, and ever greater megalith mass and height, such as the nearly 21 metre tall Menhir Brisé, Locmariaquer, Brittany, compared to the 3 to 6 metre tall monoblock pillars at Göbekli Tepe. The former supergiant may never have stood but met its breakage without a doubt on location, having been transported over land and maybe water for some 10-12 km – R. Hornsey, *The Grand Menhir Brisé: Megalithic Success or Failure?*, in «Oxford Journal of Archaeology», 6, 1987, 2, pp. 185-217; J. Martineau (ed.), *Megalith: Studies in Stone*, Glastonbury, Wooden Books, 2018, pp. 3-121 (pp. 63-95).

[19] In these paragraphs my own monumentalist bias is in evidence also as I call upon two stunningly small artefacts that belong to neither this period nor the Göbekli site, namely the Guennol Lioness, roughly 3000 BCE, Southern Iran, a

With these notes I am not trying to pass the buck. And I am certainly not mixing my premises if at this stage I say that like "green ideas" our great arenas "sleep furiously", refusing to go fallow even as a dissolved "parliament of things". Have you noticed and noted, for instance, that as we rebel against our imminent extinction we keep feeding the statues in the ziggurats, for they too are hungry, and they too, like capital and capitalism, can only count and call us to account, so that one "apocalyptic" protects the other "apocalyptic" as together they profit from both the shortest- and the longest-term product placements – the latter consisting in that quarter million years, this by the safest estimates and we are generally really good at the «explicit calculations», which must pass before our nuclear waste from our cold wars may again hide as negligible matter under negligible warning markers.
Weren't you too looking for our enemies? Human agency, the way I see it, call it «cognitive automation» or «neuro-totalitarianism» or even «neural-hijacking» by alpha individuals, is never anachronistically over-equipped for the embodied, entangled, embedded etc etc "burnout" required to mobilise the bottom reserves, the ultimate symbolic fast carbs. The «circularity of festivals»? The blessed time of "sacred assembly"? As opposed to the alienating dispersal of dehumanised work? Who, in their right mind, can still write with genuine nostalgia about the «disappearance of rituals»? But do rest reassured when it comes to me. For all my will to live, I have not written these pages lightly, even though thanks to my bipedalism I have tried to stay light-footed.[20]

---

cubist punch packed in a mere 8.4 cm, i.e., a small object powerful enough to fit in one's palm (Osborne, *Monuments and Monumentality*, cit., pp. 1-3), and the Lion Man, Stadel Cave, Baden-Württemberg, a staggering 40000 year old piece of mammoth tusk which roughly 400 hours of human work transformed into a 31 cm tower of a human figure with upper torso and head of a cave lion. This was a much passed-round object, as can be surmised from the signs of hand wear, over and above the myriad fracture lines of the final breakage, and "monumentally" stating, as Neil McGregor fittingly puts it in one episode of *Living with the Gods*, BBC Radio 4, 27/10/2017, that «believing is belonging» (still available in trailer version, https://thekidshouldseethis.com/post/lion-man-of-the-hohlenstein-stadel; last accessed on 8.9.2021)– no small token of human hubris, and no irrelevant indicator of the metabolic conversions required for belief to stay on top of the effort to survive, not least given that at the time the Lion Man was made humans and cave lions coexisted in their respective roles as prey with predator ambitions and straight top predator. It is, I want to stress going back one tier in these paragraphs, from the "deliberate accident" of having managed to deviate from our low station in the food chain by infinitesimally minimal degrees that eons of time later we unparadoxically arrive at the moment when it is the natural world that can end up looking like an "industrial" imitation of our "industrious" work but only so long as in the world out there we can still pick our giveaway signature, the flawed beat embedded in our "brand" (in the text, the quivering "Sputnik" to be spotted as "our" Sputnik in Adorno's night sky above Sils Maria, whereas the glacial moraines must be "humanely" constructed and understood as the planet leaving its own junk heaps behind, having materially intruded upon itself – cf. Bauer, *Adorno's Nietzschean Narratives*, cit., pp. 6-7, and citing T.W. Adorno, *Aus Sils Maria*, in Id., *Ohne Leitbild: Parva Aesthetica*, Frankfurt, Suhrkamp, 1967, pp. 326-327).

[20] Citations respectively from Foucault, *The Will to Knowledge*, cit., p. 143 («one would have to speak of *bio-power* to designate what brought life and its mechanisms into the realm of explicit calculations», italics at source), Berardi, *Futurability*, cit., p. 20 («cognitive automation», «neuro-totalitarianism») and Smail, *On Deep History and the Brain*, cit., p. 173 («neural-hijacking») – call it indeed a fact of gregarious species life, this is, in short and citing the phrase for the second time, classic «psychotropic economy» (p. 180). Already dormant in my subtitle, the "furious sleep" of great arenas here finally plays openly on the nonsensical / fully sensical challenge launched by N. Chomsky, *Syntactical Structures*, The Hague and Paris, Mouton, 1976 (1957), p. 15 («Colorless green ideas sleep furiously»). On Deep Future "confessing" with regard to the geological repositorying of nuclear waste see at least S. Skrimshire, *Confessing Anthropocene*, in «Environmental Humanities», 10:1, 2018, pp. 310-329, looking into what I sarcastically term "product-placement" at the Onkalo Waste Repository, Olkiluoto, Finland, and the WIPP, Carlsbad, New Mexico, USA. As a narratologist I find particularly rich to observe the spin that "we" are ready to lend to those Deep Future

Operations, as Capital, as ever "lacking narrativity" and waiting to pick some winner of a story from Ritual, sets itself up for the staging and performing of a semblance of compunction over its own environmental "accounts". Stone circles having a magnetism as well as a radioactivity of their own now, I must admit I also particularly relish the narreme of the warning markers we are planning to erect to fend off future people intrusion on those sites for maybe a handful of millennia, if our technology can take it, as those people may well not heed our warning, may not be able to understand our languages, or may simply want to intrude anyway, all things and stories, however, to be statistically and rigorously "modelled for". But there you go. In the name of the fraudulent father, we still produce lines as story-rich and as grabbing as this – from the documentary *Containment*, dir. P. Galison and R. Moss (2019): «The future will come. We cannot stop there being a ten thousand years from now […] "These standing stones mark an area once used to bury radioactive waste. Do not dig here. Do not drill here. There markers were designed to last 10,000 years"» (https://www.youtube.com/watch?v=PUXwrWMS-x8; last accessed on 8.9.2021). And from another trailer, given that we are at it: «You are heading towards a place that is dangerous, you should have not come here […]», admittedly the most powerful toxic attractor there is – *Into Infinity*, dir. M. Madsen, 2010 (https://www.youtube.com/watch?v=qoyKe-HxmFk; last accessed on 8.9.2021). For a self-questioning docu-comedy portraying radical extinction rebellion literally and metaphorically lost in the corridors of the British ziggurat, see the rather wonderful *Extinction*, dir. J. Cooper Stimpson, starring Emma Thompson, 2020 (https://www.youtube.com/watch?v=pD24LntwRow; last accessed on 8.9.2021). More generally, and as ever highly provocative on these and other related matters, F. Luisetti, *Geopower: On the States of Nature of Late Capitalism*, in «European Journal of Social Theory», 22:3, 2019, pp. 342-363, the focus in this case being on the profitable and even docile «political myths and figures of chaos», Gaia, Chthulu and Climate Leviathans, which the neoliberal agenda feeds to our receptive if rebellious fears. B.-C. Han, *The Burnout Society*, Stanford, Stanford UP, 2015, is instead directly behind my final lines, at least as much as it is behind the work of my students as part of my course on *Biopower*. For a truly delightful killer of a video essay from that course, Class of 2021, see N. Picon, *The Last (Wo)Man*, https://media.ed.ac.uk/media/THE+LAST+%28WO%29MAN+/1_lpwgw7b3 [last accessed on 8.9.2021] – for the source of my closing disagreement see again Han, *The Disappearance of Rituals*, cit., right from the title, and in particular pp. 36-46 («circularity», p. 39; «holy period of assembly», p. 43) on festivals and religions.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Gian Paolo Renello

Le strutture della tensione:
sui sonetti di *Prova d'inchiostro* di Mariano Bàino

Il saggio analizza la prima e unica raccolta di sonetti di Mariano Bàino, pubblicata nel 2017 dall'editore Aragno. L'analisi intende mostrare sia la rilevanza formale che Bàino attribuisce alla struttura del sonetto, inserendosi nel solco di una tradizione plurisecolare e multiforme per superarla con nuove invenzioni e nuove strutture, sia l'insistente cura per il lessico utilizzato, cura che passa anche attraverso un continuo e insistito recupero "citazionista" non mascherato ma nemmeno vistosamente esibito. L'opera nel suo complesso si rivela come un "ludus" in cui il sonetto, visto come intersezione di tensioni, si metamorfosizza secondo interni movimenti che mirano al riequilibrio del testo poetico.

The essay analyzes the first and only collection of sonnets written by Mariano Bàino, published in 2017 by the publisher Aragno. The aim of the paper is to show both the formal relevance that Bàino attributes to the structure of the sonnet, inserting himself in the wake of a centuries-old and multiform tradition to overcome it with new inventions and new structures, and the insistent care for the lexicon used, care that also passes through a continuous and insistent "citationist" recovery not disguised but also not conspicuously displayed. The work as a whole is revealed as a "ludus" in which the sonnet, seen as an intersection of tensions, is metamorphosed according to internal movements that aim to rebalance the poetic text

Nel tracciare un profilo anche sommario di storia delle forme metriche italiane e europee, dal Medioevo a tutto il XX secolo, è fuor di dubbio che una posizione di assoluto rilievo spetti al sonetto, la cui paternità è oggi concordemente attribuita al notaio Giacomo da Lentini, attivo nei primi decenni del XIII secolo alla corte di Federico II di Svevia.
Per circa tre secoli, dal momento della sua comparsa, l'invenzione del Notaro godette di una straordinaria fioritura in Italia, dove divenne, anche a livello quantitativo, vistosamente soverchiante rispetto alle precedenti e più illustri forme della canzone e della ballata.
In forma canonica,[1] i 14 endecasillabi in cui si articola sono suddivisi in 4 stanze: due quartine (o un ottetto) con modulo rimico ripetuto ABAB, oppure ABBA, seguite da

[1] Intendo per "canonica" la forma, affermatasi nel corso dei secoli, di una suddivisione del sonetto in due quartine e due terzine. La forma originaria era più probabilmente costituita da quattro distici nel primo ottetto e tre distici o due terzetti nel sestetto finale, secondo uno schema del tipo ABABABAB CDCDCD / CDECDE. Nella *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, primo trattato di metrica volgare postdantesco, il sonetto precede, in ordine di importanza, le altre sei forme metriche da lui menzionate: «Rithimorum igitur vulgarium septem sunt genera. Nam primo est sonettus, secundo ballata, tertio cantio extensa, [i.e. la canzone, n.d.a.], quarto rotundellus, quinto mandrialis, sexto serventesius sive sermontesius et septimo motus confectus» (Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, a cura di Richard Andrews, Bologna, Commissione per i testi di Lingua, 1977). L'autore fornisce quindi

due terzine (o sestetto), per le quali la combinazione rimica si presenta più mossa, potendo utilizzare, secondo differenti disposizioni, o una coppia di rime ripetuta tre volte o un terzetto di rime ripetuto due volte, in considerazione del fatto che il numero dei versi delle terzine, da un punto di vista meramente matematico, è il prodotto dei primi due numeri "primi"; il dinamismo ternario del sestetto si oppone dunque all'apparente staticità dell'ottetto iniziale, legato a un ritmo esclusivamente binario.

La grande versatilità del sonetto portò molti autori delle origini a sperimentarne le potenzialità combinatorie e polimorfe attraverso l'invenzione di altre forme o, meglio, varianti, sia linguistiche sia — e sono quelle più interessanti — strutturali, quali sonetti rinterzati, ritornellati, doppi, continui, caudati, o minori; una tendenza registrata nei trattati di metrica dell'epoca,[2] che si rivelerà ancora produttiva nei secoli successivi, nei quali la presenza del sonetto — con la notevole eccezione di Leopardi — non fu mai messa in discussione e, anzi, proprio nel '900 ha conosciuto diversi e vistosi recuperi e nuove e spesso notevoli riformulazioni strutturali.[3]

---

nomi ed esempi di tutte le tipologie di sonetto allora praticate. Come già prima i *Documenta amoris* di Francesco da Barberino, la *Summa artis rithimici* godette di cospicua fortuna (testimoniata anche dalla versione "compendiata" che ne diede Gidino da Sommacampagna, *Trattato e arte deli rithimi volgari*, a cura di G. P. Caprettini, Verona, La Grafica Editrice, 1993), diversamente da quanto avvenne all'altra grande trattazione metrica, contenuta nella seconda parte del dantesco *De vulgari eloquentia*, precedente di circa un trentennio e giunto incompleto (mancano le parti sulla ballata e sul sonetto, rimandate da Dante ad un successivo e mai scritto IV libro, riservato al volgare "mediocre", come dice in DVE, II, iv,1, e anche questo, forse, ha inciso sulla successiva fortuna del trattato). In ogni caso Dante pose la canzone assiologicamente al di sopra di ogni altra forma metrica, seguita dalla ballata, e solo successivamente dal sonetto, con gerarchia esattamente rovesciata rispetto a da Tempo. Per un approccio alla questione su manuali recenti rimando a Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, 5ª ed., Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 268-284. Fra gli studi segnalo almeno Aldo Menichetti, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, in «Strumenti critici», IX, 26, 1975, pp. 1-30, ora in *Studi metrici*, Quaderni di Stilistica e metrica italiana/1, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2006, e Maria Clotilde Camboni, «*Il sonetto delle origini e le "glosse metriche" di Francesco da Barberino*, in «Studi di filologia italiana», LXVI, 2008, pp. 13-34.

[2] Su questi aspetti è sempre utile la consultazione di Leandro Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studij di filologia romanza», 1889, 4, in part. pp. 26-214.

[3] Nel più che vasto panorama italiano ci si limiterà a pochi nomi. Si va da autori come Betocchi, o Montale, fine sperimentatore in *Finisterre*, a Fortini, con *Foglio di via* e *Falso sonetto*, a Pasolini, ai recuperi di Caproni e più ancora di Zanzotto, per cui fa quasi storia a sé *Ipersonetto*. Accostando e oltrepassando la fine del XX secolo non si può non pensare a Valduga e Raboni; a Nanni Balestrini, che trasforma radicalmente e parodicamente il sonetto in *Ipocalisse*; o ancora al Gabriele Frasca delle raccolte di *Rame*, *Lime* o *Rimi* e, fra gli ultimi, ovviamente Bàino. Non meno ricca la messe di studi sull'evoluzione del sonetto nel XX secolo e in epoca contemporanea; citiamo, limitandoci all'ultimo trentennio, in ordine cronologico, Edoardo Esposito, *Metrica e poesia del Novecento,* Milano, Franco Angeli,1992, pp. 130-158, Stefano Pastore, *Il sonetto nel secondo novecento*, «Studi Novecenteschi», XXIII, 51, 1996, pp. 117-155, Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2001 e Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, «Rhythmica: revista española de métrica comparada», 1, 2003, pp. 7-35, ora in *Id*., *L'esperienza del verso. Studi di metrica*, Bologna, Il Mulino, 2015. Lontano dalle tematiche qui discusse, ma importante nella prospettiva di una storia della metrica, Andrea Afribo, P*etrarca e petrarchismo*, Roma, Carocci, 2009. Di particolare interesse sono poi Jacopo Grosser, *La prigione degli accenti: l'endecasillabo nei 'neometrici'*, «Stilistica e metrica italiana», 12, 2012, pp. 295-341 e, più recentemente, ancora Afribo, «Questioni di metrica», in *Id*., *Poesia italiana postrema*, Roma, Carocci, 2017, pp. 91 sgg., Fabrizio Biondi, *Meditazioni neometriche. Appunti sulla ripresa delle forme chiuse nella poesia italiana contemporanea*, «Sigma», 1, 2017, pp. 269-303, Federico di Santo, *La ragion d'essere della rima, fra retorica e figuralità*, «Enthymema», XVII, 2017, pp. 133-164, nonché l'utilissimo profilo di Fabio Magro e Arnaldo Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.

Il suo favore crebbe specialmente a partire dalla prima metà del XVI secolo e dilagò rigoglioso in tutta Europa fino a diventare la forma metrica più fortunata e praticata della cultura occidentale, dopo che, in un torno di tempo di pochi decenni, Clément Marot, Thomas Wyatt e Juan Boscán, con Garcilaso de la Vega, lo introdussero rispettivamente in Francia, Inghilterra e Spagna.[4]
Questo è, in breve, il sostrato storico e culturale da cui Mariano Bàino prende le mosse nel dare alle stampe *Prova d'inchiostro e altri sonetti*.[5] Nel dichiarare sin dal titolo che il sonetto è l'unico protagonista di tutta l'opera, l'autore si inserisce di diritto nella schiera di quanti si sono confrontati e si misurano ancora oggi con una delle forme metriche italiane più antiche e attive della nostra poesia.
In realtà frequentazioni fra Bàino e forme metriche chiuse si ritrovano già nelle prime pubblicazioni poetiche.[6] In *Ônne 'e terra* compaiono tre sonetti di Luis de Góngora, tradotti in napoletano, cui si aggiunge una villanella.[7] Il successivo *Fax giallo* presenta una struttura formale *sui generis* di venti lasse di 15 versi ciascuna,

[4] Marot e Wyatt modificheranno la struttura del sonetto, dando origine il primo al *sonnet marotique*, il cui modulo non italiano ABBA-ABBA-CC-DEED, è stato però spesso tradizionalmente suddiviso come ABBA-ABBA-CCD-EED. Pierre de Ronsard e Joaquim du Bellay contribuirono a canonizzarlo assieme al sonetto peleteriano, successivo di circa un decennio, che prevedeva l'inversione rimica degli ultimi due versi. Per quanto riguarda Wyatt, non si conosce con certezza la data in cui scrisse il suo primo sonetto in inglese, ma si sa che fu dal 1527 in Italia, dove conobbe e apprezzò senz'altro la lirica di Petrarca e di Serafino Aquilano. A lui si deve quello che comunemente oggi si chiama sonetto elisabettiano o shakespeariano in onore del suo più illustre estimatore, che lo praticò sul finire del XVI secolo (benché il primo prediligesse le quartine a rima incrociata e il secondo a rima alternata). Tale forma è contraddistinta dal fatto di essere composta da 3 quartine, ognuna con una propria coppia di rime e un distico a rima baciata in chiusura.
[5] Mariano Bàino, *Prova d'inchiostro e altri sonetti*, Torino, Aragno, 2017.
[6] Bàino è peraltro uno dei fondatori del Gruppo 93, assieme a Biagio Cepollaro, Lorenzo Durante, Gabriele Frasca, Marcello Frixione, Tommaso Ottonieri e Lello Voce, tutti di Napoli, cui vanno aggiunti almeno Marco Berisso, Guido Caserza, Paolo Gentiluomo, che formavano il nucleo genovese del Gruppo, nel quale una delle tendenze più rilevanti fu proprio il recupero di forme metriche tradizionali (e sperimentazioni sulle stesse) in opposizione a scritture «tanto libere quanto inconsapevoli», come ebbe a scrivere Giuliano Mesa (*Il verso libero e il verso necessario*, «Baldus», 1996, 5, pp. 40-46), sdoganate durante gli anni 80, che avevano proliferato in un clima in cui anche la spinta propulsiva sperimentale pareva essere in qualche modo in via di esaurimento. Colpisce dunque, a maggior ragione, la sua posizione quasi del tutto *borderline* e laterale rispetto alla ripresa (anche deformata) delle forme metriche classiche dei suoi sodali, preferendo egli continuare per altre e personali vie un proprio percorso di sperimentazione in cui l'uso della metrica e della forma chiusa classica poteva apparire – e sottolineo poteva – del tutto marginale. Su tutto questo aspetto e sul recupero delle metriche tradizionali alla fine del XX secolo si veda Giovanna Lo Monaco, *La forma e la voce. Nuove metriche e oralità di ritorno negli autori del Gruppo 93*, «Biblioteca di Studi Italiani», 2021, XXXIX, 1, pp. 61-77. Sulla stessa rivista, dedicata *in toto* proprio al Gruppo 93, segnalo l'ottima analisi di Gianluca Rizzo, *Il futuro del Fax (Giallo): storia, persistenza e inattualità di una macchina di poesia*, pp. 99-131. In realtà un'analisi più accurata sulle cause e le spinte che hanno portato gli sperimentatori del Gruppo 93 al recupero di forme tradizionali (recupero evidentemente significativo, visto che esso era stato attuato in precedenza anche da poeti in nulla solidali con lo stesso Gruppo e quindi con altri presupposti) è ancora a mio giudizio tutta da scrivere.
[7] M. Bàino, *Ônne 'e terra Terra*, Napoli, Pironti, 1994, poi ristampato da Zona, Genova, 2003. La raccolta, nonostante l'anno di pubblicazione, contiene la produzione poetica di Bàino della fine degli anni '80 e precede dunque *Fax giallo*, pubblicato però un anno prima, nel 1993, dalla Stamperia d'arte Il laboratorio, Nola e successivamente, nel 2001, da Zona. Sui tre sonetti si veda l'analisi di Remo Ceserani, *Luis de Góngora y Argote e Mariano Bàino*, «L'Indice», 7, 1994, pp. 12-13. Quanto alla villanella, forma poetica nata a Napoli verso la fine del XV secolo, metricamente erede di poesie popolari precedenti e a sua volta all'origine delle canzoni popolari napoletane, è composta in questo caso da quattro stanze esastiche, le prime tre di modulo $ABb_5c_6c_7A$, l'ultima di modulo $DEe_5f_6f_7D$. Nelle prime tre stanze il quartetto finale si ripete, dando luogo a una sorta di ritornello. In ogni stanza il terzo e quarto verso presi assieme formano sempre un endecasillabo.

all'interno delle quali si muovono nascostamente endecasillabi e settenari.[8] Altre forme chiuse compariranno negli anni successivi, ma saltuariamente e su rivista, come testimoniano le due sestine liriche pubblicate su «Avanguardia» nel 2002.[9]

Prova d'inchiostro consta di 60 sonetti, suddivisi in 4 sezioni (allusione, forse, alle quattro stanze della forma stessa che Bàino affronta e riscrive). Le prime tre, senza titolo e numerate in cifre arabe, ne contengono rispettivamente 22, 7 e 17; l'ultima, intitolata *Carnevale minore*, è costituita da 14 sonetti minori, scritti cioè in versi più brevi dell'endecasillabo, in questo caso settenari.[10] Una serie di riferimenti topografici (piazza San Marco, Cannaregio) e lessicali (gondola, baùta, canale) ci dice che il carnevale di cui parla Bàino è quello di Venezia. In questo senso l'ultima sezione allude alla tradizione, già medievale, della corona di sonetti, incentrata intorno a un tema conduttore e argomentativo. Ma sulla scelta del numero, corrispondente a quello dei versi di un sonetto, si proietta soprattutto l'ombra lunga dell'*Ipersonetto* di Andrea Zanzotto, nucleo centrale, in ogni senso, di *Galateo in bosco*, apparso nel 1978.[11]
L'impatto visivo offerto dal libro sembra già indicare una specificità propria dell'opera. Da un lato i sonetti sono tutti rigorosamente scritti in minuscolo; dall'altro i titoli delle sezioni, e soprattutto i testi, sono centrati sulla pagina: aspetto, quest'ultimo, che contribuisce a dare una maggior tensione dinamico-visiva alle

[8] Mariano Bàino, *Fax giallo*, cit. Rimando alla bella introduzione di Gianluca Rizzo, in M. Bàino, *Yellow Fax And Other Poems*, a cura di Gianfranco Rizzo, New York, Agincourt Press, 2019, pp. 7-34, parzialmente consultabile in italiano all'indirizzo https://www.nazioneindiana.com/2020/03/13/un'introduzione-alla-poesia-di-mariano-Bàino/ (ultima consultazione: 15/03/2020).
[9] Cfr. Cecilia Bello Minciacchi, *Poesia per nomadi. Su alcuni inediti di Mariano Bàino*, «Avanguardia», 2002, 19, pp. 11-20.
[10] Benché già presente sin dalle origini, la tradizione cui attinge Bàino è assai più vicina e risalente in particolare alla fine del XIX, in cui non mancano esempi illustri a partire dall'*Isotteo* di Gabriele D'Annunzio (1886), dove, oltre a un sonetto doppio e altri sonetti in endecasillabi (questi ultimi peraltro già copiosamente presenti in *Primo vere* e in *Intermezzo di Rime*), appare una coroncina di cinque sonetti minori in settenari, intitolata *Il fiume*. Giovanni Pascoli, in *Myricae* (1891-1903), accanto al sonetto classico (venticinque testi, tutti con terzine duplicate CDE-CDE, come dire rigorosamente petrarcheschi), scrive sonetti minori in ottonari, addirittura in versione caudata (quattro testi, con coda introdotta da un quaternario). Il XX secolo offre spunti preziosi all'autore di *Prova d'inchiostro*. Fra i tanti lo riprende Sergio Corazzini in *Dolcezze* e nel secondo dopoguerra Pasolini in *Poesiole notturne*, una brevissima appendice a *L'usignolo della Chiesa Cattolica*, costituita da quattro testi, di cui tre sonetti, databili fra il 1950 e il 1953, uno in ottonari, gli altri due in settenari (cfr. Pier Paolo Pasolini, *Tutte le poesie*, 2ª ed., Milano, Mondadori, 2009, pp. 591-592). Nel solco della tradizione si inserisce verso la fine del XX secolo anche Giovanni Raboni, per cui cfr. la raccolta *Ogni terzo pensiero. Poesie, 1989-1993*, in Giovanni Raboni, *Tutte le poesie (1949-2004)*, a cura di Rodolfo Zucco, Torino, Einaudi, 2014.
[11] Andrea Zanzotto, *Il Galateo in Bosco*, Milano, Mondadori, 1978. *Ipersonetto* occupa le pp. 59-74, preceduto da un sonetto come premessa e seguito da uno come postilla, per un totale di 16 sonetti (ma il primo e l'ultimo sono distintamente separati e non numerati). In verità, prima di Zanzotto, Pasolini aveva compiuto un'operazione simile con *Sonetto primaverile*, del 1953. Nonostante il titolo al singolare, si tratta di una raccolta di 14 sonetti, uniti a mo' di "corona", perché legati fra loro dal tema della primavera. Secondo Brugnolo *Sonetto primaverile* costituisce dunque «il vero precorrimento dell'*Ipersonetto* zanzottiano» (cfr. F. Brugnolo, *La metrica delle poesie friulane di Pasolini*, in *Pasolini, l'opera e il suo tempo*, a cura di Guido Santato, Padova, CLEUP, 1983, pp. 21-65).

partizioni strofiche, sempre chiaramente separate (il «mosso serpeggiamento» di cui parla l'autore nel sonetto *pendentif*).[12]
Ad un sondaggio del testo più accurato, ma di necessità parziale, la rilevanza dell'aspetto formale appare sin dal primo sonetto, *mundus (homeless man)*.[13] Qui, le due quartine in apertura giocano su 4 rime, ABAB-CDCD, prefigurando un'istanza di sonetto elisabettiano, la cui attesa viene però vanificata dalla disposizione grafica del testo, a causa della presenza delle due terzine finali. Questa consapevolezza si rivela però un vero e proprio *trompe l'œil*: il sonetto elisabettiano appena svanito, riappare, ad una più attenta lettura, osservando che l'autore ha volutamente — e forse scherzosamente — spostato l'ultimo verso di quella che sarebbe dovuta essere la terza quartina, collocandolo come primo della seconda terzina, a sua volta chiusa da un distico baciato. La struttura elisabettiana è dunque confermata nella formula ABAB-CDCD-EFEF-GG.[14]
Se la partizione rimica è quella di un sonetto elisabettiano, l'andatura sintattica rispecchia invece la divisione strofica visibile, come sottolinea l'amplissimo periodo che si chiude con un punto fermo proprio alla fine della prima terzina, isolando come autonoma l'ultima. In altri termini (e diversamente da uno pseudosonetto, secondo lo intese Montale, o da un criptosonetto), una forma è chiaramente individuabile ma, data la sua natura metamorfica, non è l'unica possibile.[15] Questo gioco di tensioni fra partizione strofica (visibile) e struttura rimica (udibile), pur declinata diversamente, si ritrova anche in *parkour*, nella stessa sezione, in *pelle / pixel* e *te diegum*, nella terza, in *c'è un deserto assoluto* e *ride e piange hallequin*, nella sezione *carnevale minore*.[16]
Un rapporto dissimmetrico fra visibile e udibile si ritrova anche nelle rime dispari della seconda quartina, affidate a due monosillabi, normalmente atoni in quanto proclitici e quindi privi di autonomia prosodica:

ancora umano troppo umano non
lo scannano spirali in giro lento
di un vecchio camion nella notte con
tritarifiuti d'ordinanza – il vento,
(vv. 4-8)

La loro presenza fa sì che in punta di verso, e nella sede accentuale privilegiata di decima, si concentri una forte instabilità linguistica: una sintassi già scossa a causa di

[12] La centratura riguarda anche tutti gli elementi della copertina: autore, titolo e un frammento di testo riquadrato entro una striscia verticale di tonalità scura. Ma in questo caso si tratta di precisa scelta editoriale. All'interno del testo sono sottratte alla centratura sulla pagina solo le epigrafi che compaiono nella pagina successiva alla numerazione delle prime tre sezioni. La quarta sezione, centrata, e questa volta titolata, è invece priva di epigrafe.
[13] M. Bàino, *Prova…*, cit., p. 9.
[14] È però vero che il sonetto shakespeariano, come quello marotiano (per il quale rimando alla nota 4), permette una seconda scansione strofica secondo lo schema ABAB-CDCD-EFE FGG. Non è questo il luogo per discutere il portato delle due differenze, ma si può comunque ipotizzare che articolazione del discorso poetico e scansione strofica possano essere fra loro collegate.
[15] Per la definizione di pseudo e criptosonetto si veda oltre **(p. 191).**
[16] M. Bàino, *Prova…*, cit., rispettivamente pp. 27, 47, 51, 67 e 75.

una brusca inarcatura è ulteriormente incrinata perché l'innesco di quest'ultima fa perno su un monosillabo normalmente non accentato.[17] Eppure proprio questa tensione genera una doppia possibilità di lettura, in cui l'alternativa fra discontinuità e continuità sintattica obbliga il lettore a una scelta quasi immediata. Forte di una tradizione plurisecolare, che vede nelle inarcature una costante stilistica della poesia italiana, egli tenderà a obliterare la momentanea autonomia accentuale e rimica dei due monosillabi, in favore della più rassicurante, seppur inusuale, inarcatura, spostando l'accento sulla prima sede disponibile del verso successivo.[18] Mi sembra che si possa ritrovare qui la lezione poetica di Giovanni Raboni che più volte utilizza l'identico artificio nei suoi sonetti, a testimonianza dell'attenzione che Bàino riserva sia alla tradizione, sia alla contemporaneità.[19]

Anche il titolo del sonetto dice qualcosa di quella che è una forma di indecidibilità o meglio oscillazione metamorfica, che appare essere una delle cifre della poetica di Bàino, delibata in questo caso non solo nelle strutture del sonetto, ma anche nel lessico. In effetti *mundus* può valere tanto come sostantivo, e può avere allora una duplice accezione, quanto come aggettivo.

In quanto sostantivo il termine significa 'abbigliamento', 'ornamento', soprattutto se prezioso, oppure 'ordinamento', 'ordine', 'armonia' e arriva fino a 'mondo', 'universo', tutte le cose, intese del cielo e della terra, 'cieli' e, per opposizione, 'inferi'. I due termini latini parrebbero collegati proprio attraverso l'equivalente semantico greco κόσμος.[20] Da qui seguono i derivati aggettivali *pulito*, *armonico*, *elegante* e da questa serie aggettivale derivano a loro volta tanto sostantivi quali *munditia*, ovvero pulizia, e il suo opposto *immunditia*, quanto il verbo *mundare*, o l'aggettivo *mundanus*, che vale quanto terreno in opposizione a *celeste*.

Tale escursione semantica del termine permette di cogliere parallelismi e opposizioni interne al sonetto, che dal *mundus* (in quanto pulito) del titolo, passa al non *mundus*,

---

[17] In luogo dei termini *enjambement*, *réjet* e *contreréjet* adotto senz'altro per il primo il termine di *inarcatura*, proposto in Mario Fubini, *Osservazioni sul lessico della metrica del Tasso*, «Belfagor», V, 1, 1946, pp. 540-557, (p. 552) e ripreso da Aldo Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, «Medioevo e umanesimo», Padova, Antenore, 1993, p. 478, il quale ha poi proposto per gli altri due termini i corrispondenti *innesco* e *riporto*.

[18] Un procedimento analogo, ma anche più azzardato, si osserva nel secondo dei tre sonetti ossimoricamente denominati *senza titolo*: «nebbioso tra fiore e fregatura**v o** / nel sonno» (4-5, p. 40). L'endecasillabo di 5ª (inammissibili le dieresi, così come la dialefe dopo «fiore»), sembra a tutta prima un decasillabo con l'ultima vocale del verso "attratta" foneticamente in sinalefe dalla parola precedente, alla quale si appoggia per formare un'unica sillaba. Essa ne rimane tuttavia staccata, mantenendo un accento proprio e provocando con una specie di sinalefe contraria un contraccolpo accentuale di 9ª e 10ª (cfr. al riguardo la nota seguente). Altri esempi nel sonetto immediatamente successivo, *un finale* («nell'arduo finale il re nero **non** /evita lo scacco», 7,8) e nel *sonetto del dottor bombard*, in chiusura della terza sezione a p. 63: «naufrago alla deriva non hai **di** / che confortarti» (9-10); «con stille di pesce plancton se **gli** / resta saldo» (12-13). Che Bàino intendesse dare un forte rilievo ai monosillabi in decima sede, concedendo loro una sorta di pausa metrica, è a mio parere ulteriormente confermato dal fatto che in nessuno dei casi di decima monosillabica accentata terminante in vocale si realizza sinalefe fra la fine del verso e l'inizio del verso successivo.

[19] Per es. da *Ogni terzo pensiero*, il sonetto incipitario, *Ombra ferita, anima che vieni*, in cui si legge, nello stacco fra le due terzine: «di scuola, il letto, dammi tempo, **non**/svanire», con identica mossa. Nella stessa raccolta, nella sezione *Altri sonetti*, *Sogno infaticabilmente da un po'*, dove al verso di chiusura della seconda quartina si legge un ardito «del vero, rifletto, la verit**à; o**». Ma la raccolta è ricca di esempi di questo genere. Cfr. Giovanni Raboni, *Tutte le poesie*, cit.

[20] Cfr. Arnout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klinksiek, 2001, pp. 420-421.

(‘immondizia’, v. 3) del testo — nel senso di ‘disarmonico’ o anche ‘disorganico’ — attraverso doppioni lessicali, omosintattici o meno («**chiuso** il tuo **chiuso**; **umano** troppo **umano**»), o vere e proprie anafore («[…] il **vento** […] fa volteggiare / il **vento** […] agghiaccia», «[…] l’**urlo** che dà in fondo […] / un **urlo** animale»), oppure divisi fra *mundus* superiore, ‘celeste, assente’ e *mundus* infero ‘presente’ («l’infernale compattatrice»), fra ordine, pulizia, rifiuto o degrado, evocati dai loro opposti. L’individuo si trova così posto sul confine fra questi due mondi, strutturati come spazi topografici e mentali, senza però appartenervi. Un *homeless man*, appunto.
Il terzo sonetto presenta di nuovo un esordio elisabettiano nelle prime due quartine, ma questa volta il sestetto finale conferma la formula del sonetto classico.[21] L’orizzonte d’attesa del lettore, preparato dall’esperienza del primo sonetto, è ancora una volta messo in crisi, ingannato dalla semplice alterazione della struttura rimica della seconda quartina. Non può considerarsi eccezionale neppure il gioco di rime per l’occhio *mercé* / *querce* (5, 7), espediente grafico già ascrivibile alla tradizione cronologicamente più alta. Di maggior rilievo, invece, la chiusa del sonetto: dopo l’ultimo verso della seconda terzina l’autore ha aggiunto inarcato, come verso soprannumerario, un’unica parola («un gibbo di gaggie in questo averno / opaco»).[22] Per quanto degno di nota, anche in questo caso esistono precedenti nel XX secolo, come il sonetto di Carlo Betocchi del 1944, *Al sole di settembre, ai freschi primi*, l’ultimo verso del quale “deborda” con una parola soprannumeraria posta al centro della riga successiva («curva a un braccio femmineo, in uno strano / silenzio»).[23] Se il procedimento di Bàino è identico, è vero anche che la parola soprannumeraria può scambiarsi di posizione con la parola che immediatamente la precede, senza che ciò comporti alterazioni metriche del verso né perdita o mutamento di significato, in quanto il riporto dell’inarcatura, metricamente equivalente, è un aggettivo e, pur completando il senso del verso precedente, non è strettamente necessario alla sua comprensione. Il discorso non vale invece per Betocchi. Il sostantivo «silenzio» del v. 15, che qui ha funzione di “riporto”, non è metricamente sovrapponibile alla parola che chiude il verso precedente, ma lo è con la locuzione finale «uno strano». Anche così non è comunque interscambiabile con essa, a meno di non modificare l’articolo, per cui da «uno strano / silenzio» si passerebbe a «un silenzio / strano», al prezzo però di annullare l’evidente rilievo poetico che in quel contesto l’autore intendeva attribuire al silenzio.[24] Il testo successivo, *sonetto del secondo mandato di george*

[21] *come a paestum*, in M. Bàino, *Prova…*, cit., p. 11. Struttura del sonetto: ABAB-CDCD-EFE-FEF. Il rimante E centrale si lega imperfettamente con i corrispettivi laterali (gorgo/loro/scorgo).
[22] Identica situazione in altri due casi: il ventesimo di questa stessa sezione, *aspettando i barbari*, dove le due parole formano, inoltre, un’assonanza che è quasi una rima identica («[…] si gratta la nuca / nuda», p. 28), e il quarto della seconda sezione, *valentina* («[…] stessa pelle / diafana», p. 38).
[23] Carlo Betocchi, *Il sale del canto*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 23. Le notizie al riguardo le ho riprese da Magro-Soldani, cit., pp. 188-189.
[24] A ben vedere, dunque, la ragione che impedisce la reciprocità posizionale fra l’aggettivo e il nome nel verso è la scelta, probabilmente voluta da Betocchi, di utilizzare due termini, dei quali uno richiede l’articolo apocopato, incompatibile con l’altro, che lo esclude.

bush jr, è un sonetto continuo su due sole rime secondo lo schema ABAB ABAB ABA ABA e di cui diamo qui il testo:

e tu non mi destare, parla basso
mentre impazzano i guasti e la vergogna.
vedere non lo voglio quell'ammasso
irrancidito marcio di carogna
né udire i gas i blobbi quello schiasso
di cadavere morto e con la rogna,
di mercenari inutili al prolasso
finale dello scroto in una gogna.
non ce la faccio manco a dire abbasso.
sempre l'ho detto sempre alla bisogna,
ma ora nel silenzio mi rilasso
– ventura quasi simile a un trapasso
è l'ombra e mentre fuori tutto infogna
caro mi è il sonno e più l'essere un sasso.[25]

Il primo a utilizzare il sonetto continuo fu lo stesso Jacopo da Lentini, il quale ideò anche un'altra variante, che potremmo definire sonetto quasi continuo.[26] La variante continua vanta una schiera di cultori, certamente non nutrita ma illustre, che, a partire dalle origini, arriva fino a tutto il XX secolo con Sanguineti, Raboni, o Valduga, per citare pochi nomi. Ebbene, da uno spoglio non esaustivo, ma comunque significativo, dei sonetti continui che attraversano la nostra storia letteraria risulta che lo schema rimico adoperato da Bàino rappresenta un *hapax* metrico nella storia del genere, non riscontrandosi alcun autore che l'abbia utilizzato prima di lui.[27] Più che ad autori passati mi pare più ragionevole vedere in controluce la presenza di Edoardo Sanguineti, che assieme a Patrizia Valduga, è il solo poeta contemporaneo che abbia utilizzato almeno le quartine alternate in un sonetto continuo.[28] Sanguineti in particolare ha mantenuto lo stesso ordine alternato nelle terzine, ottenendo un sestetto ABA BAB che permette di leggere il sonetto come una serie di sette coppie di distici

[25] M. Bàino, *Prova*…, p. 12. La raccolta contiene altri due sonetti continui, *Inquietario bestiante* e *Babettina*, rispettivamente il terzo e il quarto della III sezione (pp. 49-50), entrambi di modulo ABBA ABBA BAB ABA, e un sonetto paracontinuo, *plastico d'ape*, la cui struttura soggiacente è ABBA ABBA ABA ABA, quindi identico al sonetto del secondo mandato di *george bush jr.*, ma alle rime perfette dei vv. 6 e 10 sostituisce due assonanze (p. 22). Quest'ultimo modulo è sicuramente predantesco, utilizzato da Federigo dell'Ambra e forse da Dante, o, secondo ipotesi più recenti, da Cino da Pistoia. Cfr. Daniele Piccini, *Un sonetto dubbio tra Dante e Cino*, in *Le rime di Dante*, a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, Quaderni Acme /17, Milano, Cisalpino, 2010, pp. 17-40. Un ulteriore e particolare sonetto continuo è infine segnalato alla nota 58.

[26] Si tratta per il primo schema del celebre *[E]o viso – e non diviso – da lo viso*, un sonetto-bisticcio con schema metrico-rimico (a_3 a_4) A (a_5) B (a_5 a_2) A (a_5) B (a_5 a_2) A B A B (a_3 a_4) A A B (a_7)A A B, come si vede assai elaborato; l'altro è *Amor è un[o] desio che ven da core*, con modulo ABAB ABAB ACD ACD, in cui la continuità è data dalla ripresa di una sola rima delle quartine, formula fatta propria poi da Guittone. Per uno sguardo d'insieme si veda Sara Moccia, *Il sonetto continuo. Storia di un genere metrico da Giacomo da Lentini a Michele Mari*, Padova, CLEUP, 2020, al momento l'unica indagine di una certa ampiezza intorno a questa specifica tipologia di sonetto.

[27] Ivi, *Repertorio metrico*, pp. 179-184.

[28] E d'altronde nel XX secolo gli unici precedenti di sonetti continui con quartine alternate si hanno con Olindo Guerrini che, sotto lo pseudonimo di Lorenzo Stecchetti, pubblicò nel 1903 l'edizione definitiva delle *Rime*, nella quale fu aggiunta la raccolta *Adiecta*, che riunisce i sonetti continui reperti in S. Moccia, *Il sonetto continuo.*…, cit.

AB. Se si considerano le partizioni strofiche è evidente che un sonetto continuo sfasa la lettura a partire dal sestetto, perché l'attesa di un mutamento rimico in coincidenza con l'inizio delle volte viene tradita proprio dal ritorno di almeno una o di entrambe le rime già apparse nel primo ottetto.
La presenza di sonetti continui in *Prova d'inchiostro*, cospicua, vista anche l'esiguità numerica della raccolta, non pare dunque casuale. Si aggiunga che essa risponde a quell'ambiguità strutturale del testo costantemente perseguita da Bàino, che nel momento in cui innova metricamente la tradizione se ne dichiara evidentemente erede. In questa strategia di sviamento si inseriscono poi altre interessanti motivazioni. La prima, e certamente la più ragguardevole, è che il primo e l'ultimo verso del sonetto riprendono quasi alla lettera, ma a posizione invertita, l'ultimo e il primo di una quartina michelangiolesca:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura;
non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.[29]

Nel gioco delle citazioni entrano a far parte anche i verbi, «veder», «sentir» ('udire' in Bàino), i sostantivi «ventura» e soprattutto «vergogna», vero motore interno delle rime B del sonetto. A livello formale i due versi di Michelangelo si configurano dunque come una non casuale cornice rovesciata del sonetto di Bàino, entro il quale si iscrivono come inevitabile derivazione gli altri 12 versi. Il discorso è invece diverso per quanto riguarda il senso generale del testo. Il tu allocutorio che apre la quartina di Buonarroti — nata in risposta a un epigramma di Giovanni Strozzi che lodava la statua della Notte, scolpita dal grande artista del Cinquecento per le tombe medicee della Sagrestia Nuova di San Lorenzo — è pronunciato dalla statua stessa; ciò chiarisce il senso del primo verso là dove dice che più che il sonno le è caro l'esser «**di**» sasso, in contrapposizione a l'essere «**un**» sasso in Bàino. Ma la differenza, necessaria per il contesto, in quanto chi parla in Michelangelo ha la «ventura», ovvero, la fortuna di essere una statua in marmo, è sfruttata ambiguamente da Michelangelo e più esplicitamente da Bàino;[30] per entrambi la "petrosità" vale un'estraniarsi dal momento storico che stanno vivendo, con, nell'autore napoletano, un tono di invettiva ben più marcato che in Michelangelo. E che proprio il dato politico sia quello che ha fornito lo spunto ai due testi lo conferma il secondo verso di entrambi, anch'esso di senso affine: qui compare infatti quella parola «vergogna» per i *mala tempora*, che Bàino sposta in sede privilegiata di rima.[31]

---

[29] Michelangelo, *Rime*, a cura di Paola Mastrocola, Torino, UTET, 1992, p. 255, n. 247.
[30] In realtà la risposta di Michelangelo allo Strozzi è meno gentile di quanto possa apparire. Basta leggere i versi di quest'ultimo per comprenderne l'asprezza: «La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti».
[31] Non rientra negli scopi del presente saggio un'analisi sulla valenza politica della poesia di Bàino, ma sicuramente il binomio politica-poesia meriterebbe un'indagine *ad hoc*, poiché è parte fondante del suo discorso poetico sin dagli

Trovata la chiave di costruzione del testo partendo dai versi di Michelangelo, Bàino chiude ulteriormente la struttura del sonetto rendendola foneticamente compulsiva. L'insistenza martellante delle rime è, ad esempio, ulteriormente rafforzata dal vocalismo rovesciato, sul modello della cornice michelangiolesca, che passa in punta di verso (**a**ss**o**/**o**gn**a**). Ma il meccanismo si espande in altre direzioni: la massiccia monocategorialità sintattica delle rime, per cui ben 11 versi (6 per le rime in A e 5 per le rime in B) sono sostantivi, cui si aggiungono due avverbi in rima derivata per A e un verbo per B; l'inerzia ritmica, dei versi, che presentano un'ampia arcata di 6ª-10ª, ad eccezione, ancora una volta, dei versi iniziale e finale; il nucleo tematicamente ossessivo delle rime, che dona un senso di staticità verticale e inamovibile al testo in corrispondenza di un giudizio senza appello e parodistico del personaggio citato nel titolo e dell'intero suo mandato presidenziale.
Quanto al lessico delle rime, esso insiste su un registro volutamente rozzo,[32] ulteriormente degradato da una sonorità quasi greve, causata dai raddoppiamenti fonetici delle sibilanti nelle rime in A; cui fa da controcanto rafforzativo il gruppo /gn/ delle rime in B. A distanza di secoli traspare ancora in sullo sfondo la vitalità della lezione di Dante del *De vulgari eloquentia*, relativa alla scelta dei vocaboli, i quali danno per primi il tono generale di tutto il testo.[33] Da questo punto di vista le rime sono esemplari di un percorso che mostra la distanza che separa la contemporaneità dalla tradizione: delle rime B, una è riconoscibilmente dantesca («rogna»), obliterata già a partire da Petrarca e dai lirici successivi (in realtà non usata neppure da Guittone, Cavalcanti, e Guinizzelli); delle sei rime B due (vergogna, bisogna, 33,3%) attraversano la tradizione, da Dante a Petrarca, a Bembo a Tasso; tre (carogna, gogna, infogna, 50%) sono invece fuori dall'ambito letterario alto, esattamente come il 57,14% delle rime in A, mentre il restante 42,86% (basso, sasso, trapasso) appartiene ancora una volta alla tradizione già a partire da Dante. Va notato che in un sonetto continuo il gioco delle partizioni strofiche si riverbera anche su quello delle rime, per cui, fatte salve le quartine che danno sempre 4 × 2 coppie di rime identiche (AB), è nelle terzine che viene decisa per così dire la direzione rimica del testo in quanto si possono avere 3 coppie identiche AB, o combinazioni rimiche 2 + 1, con prevalenza di rime in A o 1 + 2, con prevalenza di rime in B. Ciò significa che in un sonetto si possono avere 7 coppie di rime identiche AB, o 8 rime del tipo A e 6 rime del tipo B, oppure il contrario. La scelta se utilizzare un numero eguale o

esordi e sin dalla sua militanza nel Gruppo 93, lasciando segni importanti anche nella produzione poetica e narrativa successiva.
[32] È bene notare che il lessico non è indipendente dal sistema in cui si inserisce. L'avverbio *basso* in Michelangelo e in Bàino, pur avendo identica funzione sintattica, non ha un equivalente valore.
[33] DVE, II, vii, 2-7: «Nam vocabulorum quedam puerilia, quedam muliebria, quedam virilia; et horum quedam silvestria, quedam urbana; et eorum que urbana vocamus, quedam pexa et lubrica, quedam yrsuta et reburra sentimus. Inter que quidem, pexa atque yrsuta sunt illa que vocamus grandiosa, lubrica vero et reburra vocamus illa que in superfluum sonant». («Alcuni vocaboli vengono sentiti come infantili, alcuni come femminei, alcuni come virili; taluni di questi ultimi ci appaiono poi agresti, altri invece urbani. Infine, alcuni dei vocaboli che chiamiamo 'urbani' ci sembrano pettinati e lisci; altri invece irsuti e ispidi. Sono appunto questi vocaboli pettinati e irsuti quelli cui diamo il nome di 'grandiosi'; i vocaboli che nel suono presentano una ridondanza li definiamo invece 'lisci' e 'ispidi'»).

meno di coppie di rime spetta ovviamente all'autore; nel caso specifico, quindi, Bàino ha optato per la componente più basso-colloquiale delle otto rime in *-asso* (A) rispetto alle rime *-ogna* (B) e fra tutte ha optato per rime non appartenenti alla tradizione.
Uno sguardo al testo successivo, *senza titolo*, presenta altre novità strutturali. La prima, evidente a colpo d'occhio, è che le partizioni strofiche sono invertite: non dunque due quartine seguite da due terzine, ma due terzine seguite da due quartine.[34] Nel gioco dei rimandi a eventuali antecedenti di tale struttura non è difficile trovare, per l'Italia, due nomi: Remigio Zena, e Nino Oxilia. Il primo, pseudonimo di Gaspare Invrea, può essere considerato un antesignano fra i sovvertitori italiani della forma sonetto sul finire del XX secolo:[35] nella raccolta *Poesie grige*, del 1880, si trovano infatti sia questa sia altre tipologie testuali non ordinarie, come *Costume Pompadour* (4-3-4-3), o la sua inversa, *Il tunnel* (3-4-3-4). Il secondo è noto anche per i cosiddetti "sonetti capovolti".[36] Ma precedenti a queste sperimentazioni troviamo, ecco la sorpresa, la stessa variante in Francia, in un sonetto di Paul Verlaine, la cui struttura è ABB ACC DEED DEED — ossia, un sonetto marotiano capovolto di forma ABBA ABBA CCD EED —, intitolato *Résignation*, che apre la sezione *Melancholia* dei *Poèmes Saturniens*, pubblicati nel 1866.
La struttura del sonetto di Bàino appare essere CDE CDE ABBB BAAA,[37] con l'inusuale tramatura rimica delle quartine, ripresa poi nel *sonetto del dottor bombard*. Eccone il testo:

per la mia mente è davvero incredibile
che tutto venga dopo quel falotico
mondo del mercato. ma non starò
qui nel momento a smidollare gli alibi
di chi voleva raddrizzare i torti
– alibi nostri, certo, che nell'urto
dell'accaduto – quasi la pezzuola
sulla piaga di uno morto male–
hanno scolato subito. ma pare
che nel silenzio ancora il ringhio sale
della cagna-poesia. al capitale
– qualcuno ha detto – può restare in gola
l'osso senza carne della parola
(avesse l'osso forma di pistola…).

[34] Identica suddivisione strofica è adottata nel secondo sonetto *senza titolo*, a p. 40, nella seconda sezione.
[35] Cfr. *Amore morto* in Remigio Zena, *Poesie grigie*, Genova, Tipografia del R.I. de' Sordomuti, 1880, p. 13, rist. anastatica Lampi di Stampa, 2003.
[36] Per i quali rinvio a Elena Ilarionova, *«… per l'identità che è tra il fluire…»: la fusione con la natura nei 'sonetti capovolti' di Nino Oxilia*, Elephant & Castle, 2014, pp. 5-20.
[37] Seguendo una prassi consolidata, abbiamo dato i nomi delle rime A e B alle quartine, riservando le lettere successive alle terzine. In realtà il sonetto andrebbe forse più correttamente letto secondo la formula ABC ABC DEEE EDDD. Questo stesso modulo ritorna nel secondo dei sonetti *senza titolo*, nella seconda sezione, a p. 40, ma la formula rimica è, secondo questo criterio, ABA BAB CDDC DCCD.

Se non rappresenta una novità l'andatura inizialmente trocaica dei vv. 3 e 13, che fa sì che entrambi si risolvano in un accento di 5ª, ampiamente canonizzato dalla tradizione (ma piuttosto rari in Bàino), la lettura del sonetto mostra invece che ciò che lo rende eccentrico e lo distingue dai suoi antecedenti, è il giro sintattico assolutamente non modificabile, per cui, necessariamente, si deve partire dalla prima terzina e seguire l'ordine in sequenza, ordine obbligato sia dalle inarcature che legano stanza a stanza sia dal senso logico del discorso, che verrebbe meno spostando o ridisponendo le strofe secondo la partizione canonica.
Il dualismo strutturale dei sonetti di Bàino emerge anche in questo caso: la solida compattezza fonica delle quartine si oppone infatti al sestetto iniziale, il quale, al di là della formula replicata, mostra una forte tensione centrifuga e dispersiva del tessuto sonoro: la rima della prima terzina C è sdrucciola, come la sua corrispondente nella seconda; quest'ultima però non è un rimante adatto, a meno di non praticare mentalmente su di essa uno spostamento d'accento in diastole: *incredìbile* / *alìbi*, ciò che però trasformerebbe il secondo verso in un dodecasillabo; ne risulta una sorta di similarità ritmica (entrambi i rimanti sono sdruccioli) accompagnata da un effetto d'eco fra il primo e il secondo rimante; la rima D gioca invece sullo sfasamento sdrucciolo / piano fra i rimanti; alla prima rima, eccedente più che ipermetra, risponde una rima "imperfetta" per via di una consonante anche qui eccedente (*falòtico* / *torti*); ancora più disarticolata è infine la terza rima, che punta solo sulla compresenza, in entrambi quelli che potremmo chiamare dis-rimanti, di una consonanza rovesciata e nascosta ancora una volta da una eccedenza, ma questa volta di una vocale (*starò* / *urto*), anche qui con spostamento di accento, lasciando trasparire solo una virtualità rimica nel rapporto sonoro fra i termini; contemporaneamente il v. 6 consuona con il verso precedente, ovvero rima imperfettamente con esso (*urto* /*torti*). Quest'ultima considerazione porta a ipotizzare che le terminazioni dei vv. 2-3, *falòtico* e *starò*, in analogia con i vv. 5-6, potrebbero benissimo essere considerate fra loro rimanti con il primo eccedente rispetto al secondo, e, per proprietà transitiva, a loro volta rimanti con i vv. 5-6, per cui la struttura rimica del sonetto potrebbe altrettanto bene essere letta come CDD CDD ABBB BAAA, o, per quanto detto alla nota 35, ABB ABB CDDD DCCC.
Prova d'inchiostro presenta altre interessanti torsioni strutturali del sonetto. In *friendly fire* e *osceno/sentimental* le terzine sono spostate al centro e le quartine agli estremi. Si tratta, ancora una volta, di una formula non nuova, sperimentata ad esempio da D'Annunzio, De Marchi o, in anni meno lontani, Mario Socrate.[38] Ma ancora una volta l'idea di una scomposizione / ricomposizione delle partizioni

[38] Per il modulo 4-3-3-4 cfr. Gabriele D'Annunzio, *L'Isotteo La chimera*, Milano, Treves, 1890, p. 281, il sonetto *Agli Olivi*, che apre la sezione *Rurali*, e Emilio de Marchi, *Vecchie cadenze e nuove*, Strenna per l'Istituto dei rachitici, 1899, il primo dei quattro sonetti compresi in *Il triste ritorno*, p. 179. Interessanti anche, di Mario Socrate, *Il punto di vista*, Milano, Garzanti, 1985, i sonetti "dislocati" come *Cogitata et victa*, o anche *Angolazioni*, pp. 37-38, in cui le terzine centrali hanno la propria impalcatura rimica e sono semplicemente spostate prima della seconda quartina, come attesta anche più chiaramente il secondo dei due sonetti, *Angolazioni*, nel quale il v. 14 termina con un monosillabo che si ricollega al primo verso della prima terzina, ovvero al v. 5.

strofiche proviene dalla Francia, a testimonianza che fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo i più attenti fra gli autori italiani trovavano oltralpe nuove idee capaci di rivitalizzare e rinnovare la loro invenzione.[39] Ecco, ad esempio, il testo di *friendly fire*:

sulla collina. tutti lì. che dormono
non so con quale pace il sonno loro
e se ha pace chi ha fatto quel lavoro
alle spalle – mai visto che uno stormo
di uccelli fa da falce alle sue ali
– erano oltre, quelli da proteggere
e arsi a fuoco amico, erano fanti,
poeti, umana gente che davanti
si aspettava lo schianto delle schegge
e l'odio – strano gas, che frutta agli avidi
di sé una sgombra scena, un po' di alloro
da bavero o da testa – e sai, li assolvono,
intanto che ogni storia va al suo gorgo,
santa tattica e in più le sfingi d'oro.

La struttura rimica è ABBA-CDE-EDC-BAAB.[40] A differenza degli antecedenti italiani e francesi, per i quali la più marcata distinzione sintattica si appoggia anche sulle delimitazioni strofiche, qui ancora una volta è la sintassi e il flusso di senso che obbligano a una lettura "sequenziale" del testo. Senonché la spezzatura della sequenza fonico-rimica, dovuta all'inserzione delle terzine fra le quartine, provoca un impatto sonoro nuovo, una forma di interludio prima della ripresa, vista quasi come ritornello, disarticolando fra loro partitura fonica e significato. Anche qui, d'altronde, come del resto in molti altri casi, le rime non sono perfette e tendono anzi a una forma di dissolvenza rallentata. Così per le rime in A, comunque legate da assonanza, si ha la sequenza dormono / stormo / assolvono / gorgo mentre perfetta e stabile rimane la rima in B. Anche nei terzetti alla stabilità della doppia rima in E (fanti / davanti), centrale nel sestetto, si contrappone la distanza, legata all'imperfezione della rima, che si crea fra le rime in D (*proteggere* / *schegge*) e quelle in C (*ali* / *avidi*). La dinamica musicale del sonetto si avvale della disposizione "a specchio" delle rime dei terzetti ma non delle quartine. In tal modo nella partitura fonica del

[39] Prima ancora di Paul Verlaine, Baudelaire, nella terza edizione de *Les fleurs du mal*, pubblicata postuma nel 1868, aveva aggiunto un sonetto intitolato *L'avertisseur*, la cui formula strofica è, strutturalmente, quella vista. Ciò che interessa è che esso è comparso a più riprese in rivista, la prima volta già nel 1861, in *La Revue Européenne* (3, t. XVII, p. 342), poi, nel 1862, su *Le boulevard* e infine sul *Parnasse contemporain*, V fascicolo del 1866, pp. 70-71. Cfr. p. 290.

[40] Le rime delle quartine, fra loro rovesciate, prese in blocco formano un'unica e insistente assonanza; questo fa sì che alle prime rime in A di entrambe le quartine, sempre eccedenti, rispondano le seconde rime (stormo, v. 4 e gorgo, v. 13), interpretabili anche come rime imperfette, per eccedenza consonantica, delle rime contigue B. Analogo discorso vale per le terzine, in cui su 4 versi due si possono considerare rimanti imperfetti, ma tutti sono fra loro assonanti (*ali* /*fanti*, *davanti*/*avidi*). Ancora una volta Bàino presenta un sonetto "metamorfico" la cui struttura fonica permette di ipotizzare un secondo possibile profilo rimico: AAAA-BCB-BCB-AAAA.

testo, a partire dall'ottavo verso, si attiva rispetto ai primi sette come un'onda d'eco che va gradatamente distorcendosi e dissolvendosi in lontananza, nel tempo.[41]
Del tutto nuovo sembra quanto accade, invece, con *piede di madonna*, di cui si dà il testo:[42]

non sempre trovi gli occhi allineati,
il collo a volte va sulla clavicola
largo e per fasci muscoli s'irradiano
in modi che ci sembrano arteggiati
con un pennello alla brava, così
a scrollo, disunita abissità
dal rimanente incarnato – ti scorrono
a tratti caravaggio, in sprezzatura,
parti anatomiche. per la pittura
di luce trasversa, di chiaroscuri
dal disegno che a sbozzo ti procuri
con bianca biacca e fosco fondo – caro
di più il chiarore in zuffa e nell'asprura
con ombre e ogni genere di scuri.
fra le stranezze plurime
dei corpi soffro solo quello strano
collo del piede di maria, mostrato
ai viandanti, fra strada
e soglia – un poco sa di crudeltà
(te la ridi della deformità?).

Il sonetto trae ispirazione dalla *Madonna dei Pellegrini* o *Madonna di Loreto*, celebre dipinto di Caravaggio, databile al 1604-1606, conservato nella cappella Cavalletti della basilica dei Santi Trifone Agostino a Roma. Visivamente ripartito in sei stanze con scansione 3-3-4-4-3-3, appare a prima vista irriconoscibile come sonetto. Si tratta, in verità, di una forma che fa emergere ancora una volta la predilezione di Bàino per le strutture anfibologiche; la dimensione del sonetto è infatti recuperabile se se ne immaginano due reciprocamente rovesciati e sovrapposti nella sola zona centrale, per cui le prime quattro stanze rappresenterebbero un sonetto capovolto, mentre le ultime quattro rappresentano il sonetto classico, cosicché le due quartine centrali svolgerebbero la funzione di sirma nel primo e di fronte nel secondo.
In realtà esiste ancora un'altra possibilità di lettura. In ciascuna delle due terzine inferiori il primo verso è un settenario che rima, imperfettamente, con l'endecasillabo immediatamente precedente: *scuri* / *plurime* (14-15); *mostrato* / *strada* (17-18). Terzine simili richiamano la forma del sonetto caudato che però la norma vuole che estenda il sonetto con delle giunte (ternarie per lo più), ovvero si accodi in rima

[41] In Baudelaire e D'Annunzio le quartine sono composte su coppie di rime differenti e terzetti su tre rime. In De Marchi la struttura del sonetto è ABAB CDC EDE ABAB, in Mario Socrate le rime sono rispettivamente ABBA CDE EDC ABBA e ABAB CDE EDC ABBA; in quest'ultimo sonetto il quattordicesimo verso con rima A funziona solo imponendo una sistole di due posizioni sul verso finale per poter rimare con il primo dell'ultima quartina (*farragine* / *presagi. Né*).
[42] M. Bàino, *Prova*…, cit., p. 62.

all'ultima sua terzina. Se questo non avviene a livello formale della struttura è vero però che il gioco delle rime, estremamente intricato, si estende ad altri punti del testo, chiamando in causa anche il sestetto superiore. Così, la rima imperfetta dei due endecasillabi della prima coda e del settenario di apertura della seconda si articolano sull'uguaglianza fonetica parziale o totale della sola sillaba tonica: ***strà**no* → *mo**strà**to* → ***strà**da* (16-17-18), per poi prolungarsi e includere in rima virtuale la sillaba tonica degli ultimi due rimanti *crudelt**à*** / *deformi**tà*** (19-20), limitandosi ormai al solo confine vocalico. Sul versante opposto, ***strà**da* balza idealmente fino alle terzine superiori creando un altro nucleo sonoro imperfetto con il verso finale della prima terzina: ***strà**da* / *ir**rà**diano* (18-3) ma anche, per proprietà, diciamo così, transitiva e in analogia con i versi 19-20, un'altra rima col verso finale della seconda terzina: *abissit**à*** / *str**à**da* (6-18), ristabilendo in tal modo idealmente la struttura di un sonetto caudato. Il fatto poi che le rime finali dell'ultima terzina del sonetto rimino perfettamente con lo stesso verso finale della seconda terzina superiore crea una sorta di cortocircuito fonico-rimico, per cui le due terzine superiori, rovesciate, potrebbero a loro volta continuare le rime finali del sonetto creando un altro percorso sonoro: *crudeltà* → *deformit**à*** → *abissit**à*** (19, 20, 6). A questo vertiginoso vorticare di rime fra le terzine estreme del sonetto si contrappongono le quartine centrali, entro le quali si crea una zona musicale franca, allineata su un'unica rima più o meno perfetta, il cui centro fa perno sul suono chiuso *o*/*u*, insistente sulla vibrante (*scorrono* / *sprezzatura* / *pittura* / *chiaroscuri procuri* / *caro* / *asprura* / *scuri*), con effetti di asperità musicale.

La riorganizzazione dei sestetti a livello fonico mi pare sia possibile grazie alla scelta di Bàino di procedere verso una scarnificazione della rima fino a ridurla alla sola vocale tonica dei rimanti; in questa prospettiva i suoni intorno si comportano come armonici e la loro esistenza assume i caratteri di un'eccedenza sonora, appena rilevante nel più vasto gioco fonico-rimico del sonetto, in grado, anche formalmente, di restituire il testo dislocato di un sonetto di venti versi con coda doppia.

Concludiamo questa disamina con un accenno alla sezione *Carnevale minore*, in cui domina incontrastato il settenario, il verso più utilizzato nella poesia italiana dopo l'endecasillabo. La piazza d'onore di questo imparisillabo è dovuta probabilmente al fatto che esso appare sia come primo emistichio di un endecasillabo *a maiori*, sia come secondo di un endecasillabo *a minori*.[43] Ciò spiega e chiarisce la presenza congiunta dei due versi nell'arco della tradizione italiana sin dalle origini. Caratterizzato dall'avere l'ultimo accento tonico sulla 6ª, il settenario lascia una certa libertà di movimento sulla posizione del o degli altri eventuali accenti, evitando solitamente quello di 5ª, norma che infatti qui è violata una sola volta: «ondeggia a zigzag, vera» (2, 3). Per il resto Bàino mostra una grande varietà ritmica con

[43] Naturalmente le combinazioni degli emistichi sono varie, come ad esempio un primo emistichio con un quinario tronco con settenario non in sinalefe, oppure quinario piano con settenario in sinalefe ecc. Per una più completa analisi vedi P. Beltrami, *La metrica italiana*, cit., pp. 198-199.

particolare predilezione per andature dattiliche, anche se sono ben rappresentati sia i più serrati ritmi giambici sia arcate ampie di 1ª e 6ª: «rotola di un monarca» (1, 11), «detta l'eternità» (3, 9), con alcuni interventi metrici come la dieresi in «neon rosso ed acquoso» (2, 14). Ad accentuare la frenesia ritmica dei sonetti minori contribuisce poi un uso frequente delle inarcature, cui si aggiunge un periodare amplissimo non di rado chiuso direttamente all'ultimo verso (sonetti 1, 5, 7, 9, 10) o al penultimo, come per lasciare all'ultimo la funzione di una condensata e asciutta formula di commiato (sonetti 6, 13), o di domanda (12).

Si potrebbe in verità continuare a lungo nell'analisi strutturale dei testi di *Prova d'inchiostro*: occasioni e spunti non mancano, dato il vasto campionario di forme metriche o, a livello versale, di rolliani, endecasillabi non canonici e anche, in un caso, di un decasillabo,[44] oppure a livello fonico di rime frante, eccedenti, rime imperfette per sottrazione o aggiunta di fonemi, torsioni accentuali in sistole e diastole dei rimanti, rime in tmesi,[45] finti versi ipermetri,[46] o altre possibili destabilizzazioni ritmico-rimiche; credo che il campionario fin qui esibito sia tuttavia sufficiente a mostrare quanto il *labor limae* di Bàino sulla forma sonetto sia stato accurato e profondo. Eppure *Prova d'inchiostro* giunge dopo esperienze liriche maturate in tutt'altro àmbito, arrestatesi, di colpo e con discrezione, con la pubblicazione di *Amarellimerick*, nel 2003.[47] Non conosciamo le ragioni di un silenzio durato quasi quindici anni, ma in questo lasso di tempo tanto le forme metriche, quanto le idee e i materiali linguistici sono evidentemente sempre state al centro dell'attenzione di Bàino e anzi hanno conosciuto una continua elaborazione, in attesa di trovare l'energia e un proprio punto di emersione, permettendogli di volgersi alla tradizione e riscriverla, rivendicandone al contempo, con orgoglio, l'ascendenza e l'appartenenza. La lettura di *Prova d'inchiostro* sembra confermare questa impressione: la lunga pausa e, direi, dantescamente, il lungo studio, si rivelano certamente in una tecnica raffinata, utilizzata con consapevole e compiaciuta acribia, ma mostrano anche la volontà autoriale di esibire e allo stesso tempo nascondere o alterare gli elementi costitutivi formali (le rime, ad esempio) che fanno parte del gioco strutturale ereditato dalla tradizione.
Epperò si tratta di un nascondimento fittizio, ludico, provocatoriamente un quasi invito: la forma è sempre stata presente; all'*hypocrite lecteur* il compito di riconoscerla, prestando la dovuta attenzione con gli occhi, con l'ascolto, con

[44] M. Bàino, *persuadevole fiore*, in *Prova…*, cit., p. 14, v. 3: «con i sogni ben pochi contatti».
[45] Id., *Prova*…, cit., p. 18, *Nightawks*: «e patta zero e sempre al fondo. giu- / sto […]» (7).
[46] Ivi, p. 39, *osceno/sentimental*: «di de sade che sodomizza un tacchino», (7), dodecasillabo nel computo metrico italiano, ma foneticamente endecasillabo secondo la pronuncia (ma non la metrica) francese, perché sfrutta foneticamente la cosiddetta "e muta" in «sade».
[47] È semmai interessante osservare che alla pausa poetica corrisponde una ripresa della linea di prosa, a sua volta ripartita dopo la lunga interruzione che ha fatto seguito alla pubblicazione, in realtà episodica, del racconto *Il mite e immite limite* nell'antologia *Confini. Racconti di fine millennio*, a cura di Luigi Giordano, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1998.

l'intelligenza. Perché già a questo livello, come si è visto, nulla è necessariamente come appare e da ogni testo è sempre possibile estrarre percorsi di senso insospettati. È forse da vedere in ciò una differenza di rilievo rispetto agli sperimentatori delle origini come Guittone d'Arezzo, Monte Andrea, Chiaro Davanzati, i rimatori giocosi e persino lo stesso Cavalcanti, autore del primo esemplare a noi noto di sonetto caudato (ovvero eccedente di due o più versi la misura canonica) rivolto a Guido Orlandi, perché autore di un sonetto "incompleto", in quanto mancante proprio di due versi. Nello sperimentalismo dei primi secoli, in effetti, gli autori forzavano la forma del sonetto come a volerne mettere alla prova la duttilità e saggiare, in un certo senso, fino a che punto potevano "tirare la corda" senza far saltare l'intera struttura, a volte alterandola fin quasi ad annullarla. Ma, a parte casi sporadici, il sonetto rimaneva pur sempre riconoscibile e non vi erano soprattutto intenti criptici nei suoi confronti. Torna ancora utile in questo senso, l'esame che ne ha fatto il già citato Leandro Biadene nella *Morfologia*, dove mostra esempi comunque sparuti di sonetti deformati quasi sempre per elefantiasi della struttura. Opposta, direi, la tendenza dei poeti più recenti, a partire soprattutto dagli anni '40 del XX secolo: gli autori di sonetti nascondono continuamente e volutamente la struttura, non tanto alterandola pesantemente, quanto attivando altri sistemi, specialmente visivi, per affermarne la presenza negandola, in ciò mantenendo il numero canonico dei versi, quasi fosse il solo elemento identificativo residuo della forma. La terminologia tecnica e non, a tal proposito è chiarissima. Franco Fortini scriverà *Falso sonetto*, Montale parlerà di «pseudosonetti», riferendosi ai sonetti elisabettiani di *Finisterre*, che, come per il Caproni di quello stesso periodo, hanno l'aspetto di un "monoblocco" a causa dell'eliminazione delle partizioni strofiche; ancora Caproni si porrà il problema di come nascondere la forma spezzando su due linee gli endecasillabi e addirittura spostando interi versi di una stanza, o parti di esso, alla fine della stanza precedente, con l'intento di rendere almeno visivamente irriconoscibile il sonetto in quanto tale, trasformandolo insomma in "criptosonetto", per usare una denominazione relativamente nuova, utilizzata da Sergio Bozzola a proposito proprio di Montale, in riferimento all'ultima lirica di *Finisterre*, intitolata *A mia madre*.
Ma al di là del discorso formale la complessa organizzazione testuale posta in essere da Bàino non è fine a sé stessa. La scelta di scrivere sonetti non è, cioè, una semplice esibizione di maestria, ma ha radici che vanno più in profondità e trascendono la mera questione strutturale. D'altronde inserirsi nel solco di una tradizione plurisecolare non significa semplicemente mutuarne in modo anodino la forma originaria, o reinventarla, o stravolgerla, perché anche le modifiche e le innovazioni dei secoli o solo degli autori precedenti fanno ovviamente parte della tradizione, così come il voler tentare di innovare – e quindi tradire? - una forma ormai fissata nel canone metrico della lirica italiana. Risulta in questo senso più che condivisibile l'osservazione di Pietro Beltrami, quando afferma che «Mentre per un petrarchista del Cinquecento o del Seicento scrivere un sonetto è una cosa ovvia, e questa forma gli dà semplicemente uno spazio strutturato entro cui esprimere il proprio discorso

poetico o anche la propria abilità, per un poeta moderno questo è un gesto che mette in tensione l'antico con il nuovo, che chiama in causa la cultura scolastica del poeta e insieme la sua capacità di negarla e di esprimersi, anche nella forma, in modo nuovo e personale; e ciò perché un aspetto fondamentale della poesia del Novecento è che la forma metrica non è un dato a priori, uno strumento neutro offerto dalla tradizione, ma è il risultato ogni volta di un progetto individuale, che fa parte dell'invenzione poetica. In altre parole, mentre prima della versificazione libera scrivere un sonetto significava semplicemente adottare una delle forme possibili per la poesia, scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene, irregolare, è sempre un gesto che richiama l'attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione».[48] Scrivere un sonetto, dunque – e intendo scrivere un sonetto oggi – non può più considerarsi un'esperienza neutra. Potremmo forse vedere nella scrittura metrica di Bàino un esempio di «angoscia dell'influenza», per usare un ben noto concetto di Harold Bloom, ma rovesciata, nel senso, cioè, più di una sua calcolata e voluta presenza (il padre, la tradizione), che non di una sua agognata ma impossibile assenza (la sua uccisione?). Bàino la affronta senza indugio, maneggiandola, sporcandosi in un certo senso le mani con essa, per poter affondare i denti del linguaggio in una struttura che si rivela estremamente duttile nell'accoglierne ogni possibile percorso di senso. Alla stregua di un novello Pierre Menard, Bàino si pone ambiziosamente nella condizione mentale di "inventare" il sonetto in una sorta di ri-percussione delle origini sulla contemporaneità.[49] Scrivere sonetti diventa allora un mettere alla prova il demiurgo autore in un serrato confronto fra forma chiusa e contenuto fluido della parola e della scrittura, ovvero la «prova» e l'«inchiostro» del titolo. In questo nulla vi è di drammatico, nulla di tragico, tutt'altro: leggendo *Prova d'inchiostro* si ha la sensazione di un continuo *plaisir* autoriale, di un *ludus* ininterrotto che scorre di testo in testo. E attraverso questa gioiosa e complessa macchina testuale Bàino mostra che una sperimentazione è ancora possibile, che l'antico può essere nuovo proprio in virtù di una sua continua e calcolata riscrittura.

Il recupero del sonetto nell'opera di Bàino ha dunque, nell'insieme, più valenze. Da un lato c'è sicuramente un'operazione di rielaborazione e di confronto con il sonetto in quanto forma chiusa, per esplorarne ulteriori possibilità espressive; dall'altro l'insopprimibile movimento ludico cui si accennava sopra, che si esprime soprattutto

---

[48] P. Beltrami, *L'esperienza del verso. Studi di metrica*, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 10-11. Su una linea analoga, in ambito narrativo, si era già espressa Carla Benedetti in *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1999, citata in Jacopo Grosser, cit., p. 296: «nella modernità gli stili e i procedimenti artistici più diversi, sia 'nuovi' sia vecchi, sia attuali sia passati, sono tutti ugualmente disponibili, e dunque idealmente simultanei: l'artista può attingere liberamente a ognuno, senza vincoli di sorta. Ed è proprio in virtù di questa liberalizzazione che le sue selezioni entro i possibili artistici possono risaltare come scelte significative». Una linea di pensiero affine a Beltrami è F. Biondi, *Meditazioni neometriche*, cit., p. 286: «Nessun uso di una forma metrica precisa è mai neutro: ogni volta che metto mano a una terzina, mobilito non solo le possibilità espressive e le peculiarità tecniche della terzina, ma anche l'intera sua storia, che poi è la storia dei suoi impieghi, a cominciare dalle origini dantesche».

[49] Il riferimento è, naturalmente, a J. L. Borges, *Pierre Menard l'autore del Don Chisciotte*.

attraverso la tecnica del citazionismo. Un citazionismo che si estende a tutti i livelli della scrittura, a partire dalle strutture metriche e versali, per le quali parlerei di citazionismo della forma. Una volta chiarito questo aspetto, ogni variante strutturale consegue potenzialmente con immediatezza, come esibizione o parodia della forma in quanto citazione. Che poi il sistema si estenda dalla forma al contenuto non deve destare stupore nella logica del discorso poetico di Bàino, il quale aggiunge, infatti, un secondo è più interno strato citazionista, vera linfa sotterranea del testo. Un esame anche sommario del libello ce ne fornisce diversi esempi, alcuni decisamente vistosi, altri intagliati come eleganti tarsie nel testo, altri ancora apparentemente più discreti — eventualmente accennati all'avveduto lettore dall'autore con un *clin d'œil* - come ad esempio l'attacco del sonetto *la single felicita*, che già dal titolo evoca Gozzano e riprende infatti alla lettera l'*incipit* del quasi omonimo *La Signorina Felicita*; nel sonetto successivo, *senza titolo*, si legge «… al capitale / — qualcuno ha detto — può restare in gola / l'osso senza carne della parola», in cui la citazione da *Quare tristis* di Raboni è allusa da quel «qualcuno ha detto», che a sua volta si sostituisce metricamente a «forse è questo che» del corrispondente verso raboniano;[50] *giratina vesuviana* esibisce un richiamo a Leopardi, che a posteriori pare quasi obbligato, ma in questo caso la ginestra «… non sembra molto/lenta, odorata» ed è quindi «scontenta dei deserti» (7-8);[51] in *Valentina* (2), «l'ònoma senz'orma» cita quasi alla lettera *Il Conte di Kevenhüller* di Giorgio Caproni;[52] l'onomatopeico «clo-clo-cloc-chete» nel sonetto bleu (12), strizza l'occhio al Palazzeschi di *La fontana malata*, o ancora «umano troppo umano» (5), titolo di una celebre opera di Friedrich Nietzsche. Proseguendo su questa strada — del legame fra Michelangelo e il *sonetto del secondo mandato di george bush jr.* si è detto sopra[53] — si giunge fino alla vera e propria apoteosi citazionista di *pendentif*, che riprende in maniera plateale, nei modi e nel lessico, per analogia e, soprattutto, per opposizione, il sonetto *Gli orecchini* di Eugenio Montale.

Anche il lessico di Bàino presenta notevoli escursioni assiologiche. Accanto a termini volutamente basso popolareggianti, compaiono vocaboli rari, spesso esaltati in sede privilegiata di rima, come i francesismi «falòtico», ovvero 'caotico' — nel sonetto *senza titolo* della prima sezione — e «evoluire», che non si riferisce all'evoluzione nel senso di 'progresso' ma nel senso di 'movimento aereo' (qui il volo delle api).[54] Nello stesso sonetto si ritrova «immilla», di chiara derivazione dantesca, filtrato attraverso i recuperi di Pascoli (*Myricae*, ma anche *Odi e Inni*), D'Annunzio (*Laus*

[50] M. Bàino, *Prova* …, cit., rispettivamente pp. 36 e 37.
[51] Che la prassi citazionista di Bàino abbia radici lontane lo si vede ad esempio qui (ma è uno fra i tanti): nella quinta lassa di *Fax giallo* compare già la ginestra, e già allora il gioco contrastivo investiva, rovesciandola, la sequenza aggettivale ruotante, grazie all'iperbato, sull'invariato perno centrale del secondo verso: «… incontro alle schififiche /sorti e regressive».
[52] «L'ónoma non lascia orma. / È pura grammatica. / Bestia perciò senza forma. / Imprendibilmente erratica» (Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, a cura di Luca Zuliani, I Meridiani, Millano, Mondadori, 1998, p. 569).
[53] Cfr. sopra **pp. 183-184.**
[54] *plastico d'ape*, p. 22.

vitae, *Alcyone*) e del Gozzano di *L'amica di Nonna Speranza*, autore, quest'ultimo, che insieme a D'Annunzio ha forse più che un contatto casuale con Bàino.
Dantesco appare anche «guato», intensivo di *guardare*, in *disamato amante*, v. 6. Raro e ricercato è «asprura», in *piede di madonna*, già utilizzato da Pascoli,[55] ma che costituisce anche il titolo di una raccolta dello scrittore siciliano Giuseppe Bonaviri; rarissimo «abissità» (20), che pare quasi un neologismo, salvo poi svelare una ben più antica origine, ritrovandosi nella forma *abissitade* (vero e proprio *hapax* della letteratura italiana) in un altrimenti ignoto Bianco da Siena, mistico del '300. Anche più desueto è «delimarsi» (2), termine attivo nel XIV sec. nel significato di 'logorarsi', che fa corpo con «sfiniti» del verso precedente e l'ormai quasi scomparso «marcimi» (6) in sede di rima: tutti legati semanticamente al titolo del sonetto incentrato paronomasticamente sul gioco *sfibra-fibrilla*; ludico ma non troppo un altro titolo, *inquietario bestiante*, risultante da uno scambio incrociato delle metà finali delle due parole. Ardito oltre che insolito in *la single felicita*, v.11, l'uso di «insolca» per 'tracciare un solco', detto di un libro sopra un comodino. Troviamo poi in *bleu* un ormai estinto «gesuato» (nel testo senza dieresi, benché metricamente necessaria), termine che si riferisce a un appartenente all'ordine omonimo fondato nel XIV sec. dal Beato Giovanni Colombini e di cui faceva parte il già citato Bianco da Siena, ma termine, anche, che ricorre due volte nel Proemio alla *Vita di Cola di Rienzo* di D'Annunzio, che si conferma autore frequentatissimo da Bàino. La lista, come si vede corposa, comprende ancora arcaismi come «aocchia», forma antica per *adocchia*, o «arriffa», nell'accezione più antica di 'fare risse', più che di 'giocare al lotto'; «frombola», verbale per 'lancia con la fionda', o ancora «leggiere» per 'leggère' (peraltro anch'esso presente, a testimoniare la consapevolezza della scelta); «nottee» e «nulleo», neologismi formati sulla scia di *roseo*, *bronzeo*, o simili; e poi ancora «oggidiano», «maschiezza», «pioviscolano», «sfiottare», «spiombi», «sterpezza». È un lessico composito, che attinge a epoche, stili e costrutti differenti per aumentare il tasso di *varietas* linguistica, in un voler "andare oltre" i limiti della stessa lingua utilizzata creando surplus di significato.
Accanto a tecniche di invenzione, oppure citazione e ripresa di un lessico derivato da altri autori o opere, mescidate a un gergo e un frasario che ne esalta a volte la distanza parodica, Bàino utilizza con voluta e quasi compulsiva insistenza figure di ripetizione che si dispiegano attraverso tutto l'arsenale retorico disponibile: allitterazioni, anafore, analessi nelle varie declinazioni, anadiplosi, anagrammi o quasi anagrammi o comunque permutazioni e in genere omofonie interne ai sonetti stessi. Esemplifico, ancora una volta partendo dalla prima sezione: delle ripetizioni in *mundus* s'è già detto;[56] resta solo da osservare, a proposito di «**umano** troppo **umano**», che tale eccesso di umanità torna ancora, in epanalessi, con «**troppo** teneri

[55] Giovanni Pascoli, *Primi poemetti*: *Il vecchio castagno*, II 8; *Nuovi Poemetti*: *La vendemmia*, I, ii, 8. Per *asprure* ancora Pascoli, *Primi poemetti*: *Le armi*, VI, 11.
[56] Vedi sopra, **pp. 180-181.**

ancora **troppo** umani» di *inquietario bestiante*;[57] sempre nella I sezione in *senza titolo* troviamo in forma di anadiplosi a due versi di distanza «… a smidollare gli **alibi** / … / — **alibi** nostri, … »; o, ancora, nel *sonetto degli storni e del debito*: **alba** / su **alba** (13-14); *plastico d'ape*: di **cella** in **cella** (3), latamente petrarcheggiante; *sonetto del mattopardo*: **nulleo** del **nulla** […] (14);[58] nella seconda sezione, in *disamato amante* troviamo «quella **lingua** […] (1) e clicca la **lingua**…» (2); *single felicita*: sei **quasi** brutta / sei **quasi** bella (1, 4), incipitari delle due quartine e in cui la citazione è una ripetizione che attraversa anche gli aggettivi, che entrano in relazione proprio perché opposti, cui si aggiunge ancora il **quasi** bellezza del v. 5; segue immediatamente «**amante** (e quanto amica del tuo **amante**)?» (2) e «ti amo **sempre**, da **sempre** […]» (3); infine «**delle tue** gonne **delle tue** camicie […]» (9) con una forma di ripetizione questa volta per complementarità dei due sostantivi; nella terza sezione, in *te diegum*, il titolo, dal voluto e un po' parodico intento innologico rievocante il *te deum*, si chiarisce nel verso finale, dove compare il nome completo del giocatore argentino, nel quale il secondo nome è sfruttato da Bàino proprio perché contenuto come anagramma nel cognome: Diego **Armando Maradon**a; in *sognando a giverny*, 10, in epanadiplosi: «**luce** sul foglio — o la più dura **luce**» in *bleu*, **azzurro** (1) e i quasi anagrammi **inazzurro azzurrano** (14); in *Castel Sant'Elmo* compaiono due versi praticamente identici in apertura e chiusura del sonetto, a meno di una permutazione dei suoi costituenti: «e niente, più di un sogno, è una fortezza» / «oh niente è più di una fortezza un sogno» (1,14) e in chiusura della sezione nel *sonetto del dottor bombard*, oltre all'anadiplosi di «non hai» (8-9), spicca «**naufrago** solitario» (1),[59] ripreso non solo lessicalmente ma anche con la stessa eccezionale campata metrica 1-6 da «**naufrago** alla deriva» (9).

Discorso analogo per i sonetti della corona finale del libello. Mi limiterò a due esempi, il primo tratto dal sonetto iniziale: «nella piazza s**an marco** / rotola di un **monarca** /la corona…» (9-10), dove l'anagramma di "san marco" ritorna, a meno di una lettera, come sua rima imperfetta nel verso seguente, e forse la corona cui allude non è solo quella del monarca carnascialesco… Il secondo esempio, sempre riguardante un anagramma nascosto, proviene dal penultimo sonetto, «di s**aturno ruotan**do» (9): qui la permutazione dei gruppi di lettere si sussegue a stretto giro fra primo e secondo termine, tralasciando di considerare la dentale, che seppure più discretamente partecipa allo stesso *ludus* combinatorio. Nell'insieme, la percentuale di testi che presentano ripetizioni non banali si aggira intorno al 50 % dell'intera raccolta, con particolare riguardo alle sezioni 1 e 3.

---

[57] M. Bàino, *Prova*…, cit., v. 14.

[58] Ivi, p. 23. Interessante anche la struttura metrica: ABAB ABAB CCB ABA, che lo rende un sonetto quasi continuo, con, sottotraccia, una struttura marotiana modificata: ABAB ABAB CC BABA.

[59] *naufrago solitario* è il titolo del libro scritto dal dottor Alain Bombard, eponimo del testo, nel quale egli racconta la sua esperienza di naufragio volontario e programmato del 1952, durata 65 giorni. Egli dimostrò con successo che gli sarebbe stato possibile sopravvivere senza provviste, cibandosi unicamente di plancton e acqua marina.

In questo rutilante verseggiare, che ondeggia entro un barocco stralunato e luminescente, ordito in un espressionismo fortemente radicato nel tessuto poetico di fondo di Bàino, vi è forse un sonetto che può aiutarci a capire in che modo l'autore concepisce il proprio agire in quanto poeta. Si tratta di *Prova d'inchiostro*, che occupa esattamente la posizione centrale della terza sezione, non casualmente eponimo di tutta la raccolta e di cui si dà qui il testo:

nella tensostruttura di un sonetto
chi sa se i tuoi racconti disegnati
avrebbero a soffrire, limitati
da spire rime cavi e un architetto
pentito già da prima – non sia mai
che immagini sfiottate dal tuo petto
sia io a dissipare. allora spero
vuota la prova, ancora non sciupati
per vie d'inchiostro i silenzi, le ore
della tua lady d'indaco, gli spersi
veli nei venti con l'aspide flessile
e il corvo-re… vedrebbe ogni lettore
come in lisci cucchiai, dentro i miei versi,
di un grande sole il pallido riflesso.

La metafora del sonetto come costruzione o edificio non è nuova. Il «nobile edifizio / eretto su quattordici colonne!», lodato da Gozzano nelle *Poesie sparse*, si trasforma qui in una tensostruttura, la cui stabilità, per definizione, deriva esplicitamente dal gioco delle forze espresso dalle parti pensate per lavorare insieme in tensione, ottimizzando i componenti "necessari"; per analogia, le forze in campo di un sonetto, non sono allora esclusivamente le stanze e i versi, ma anche parole, suoni, accenti: il loro movimento e la loro comune interazione regola l'equilibrio delle forze interne al testo; ogni elemento è infatti fondamentale per la stabilità del tutto e nulla è superfluo.
Da un'altra prospettiva è anche vero che una tensostruttura è un edificio utilizzato generalmente come copertura; diventa allora più che un'ipotesi l'idea che la scelta del termine non sia così neutra e che, anzi, suggerisca nuovi percorsi di analisi non puramente formale del testo. In particolare la struttura di questo sonetto, tenendo conto dei punti fermi,[60] è paragonabile a una doppia campata su tre pilastri che suddivide in due parti quasi eguali il sonetto, immaginando idealmente i pilastri posti, il primo, all'inizio del sonetto, il secondo dove il primo punto chiude il periodo alla fine del primo emistichio del v. 7, da cui si rilancia la nuova campata che chiude il

[60] Il punto fermo nei sonetti di Bàino accanto alla funzione pausatrice e di respiro pare avere anche quella agogica di fraseggio ritmico lento, o di una breve aritmia del testo, a volte impercettibile, o quasi discreta; a questo concorre anche la continuazione in minuscola delle parole successive. Penso, per opposizione, a un altro raffinatissimo cultore di forme chiuse quale è Gabriele Frasca, in cui si osserva un utilizzo del punto in taluni sonetti — o anche in un solo verso — a volte addirittura soverchiante, quasi prepotente, e ha più l'intento di provocare una marcata spezzatura del ritmo e un conseguente spiazzamento del lettore, costretto visivamente e mentalmente a compulsive interruzioni, a un discorso franto e quindi a continue ri-creazioni del flusso sonoro e musicale.

sonetto-tensostruttura con un ultimo pilastro esattamente alla fine. Anche in questo caso, tuttavia, sembra operare la tendenza alla dualità strutturale del testo cui Bàino ci ha ormai abituato: se infatti si ipotizza una seconda tensostruttura asimmetrica che parte dal primo verso del testo e si collega direttamente al secondo emistichio dell'ultima terzina, proseguendo poi fino alla fine, si ottiene quello che potremmo considerare lo sfondo o meglio proprio la velatura al di sotto della quale si pone idealmente non solo questo, ma anche tutti gli altri sonetti della raccolta: «nella tensostruttura di un sonetto… vedrebbe ogni lettore / come in lisci cucchiai, dentro i miei versi, / di un grande sole il pallido riflesso». Nella poesia di Bàino dunque, le strutture si rivelano in un certo senso flessibili: non è il contenuto che si adatta ad esse ma semmai è il contenuto che plasma la forma, anche quando questa sembra ancorata alla tradizione, adeguandosi il più duttilmente possibile alla materia linguistica propria del poeta. Così accanto a sonetti inappuntabili, ne compaiono altri, la cui forma si modifica, si metamorfosizza espandendosi o contraendosi secondo i bisogni del *dictamen*. Ludico è, insomma, il movimento delle forme create da Bàino, non il senso.

oblio 42|43 XI (2021) ISSN 2039-7917

Andrea Valentini

Terzetto spezzato: proposta per uno Svevo tragico

Terzetto spezzato è una commedia che dialoga da vicino con la forma del tragico. La mancanza di una vera e propria possibilità di redenzione, l'assenza di un paradigma comunicativo e l'incombere della tematica della morte conducono la «situazione-limite» della prima scena alla catastrofe dell'ultima scena. L'Amante e il Marito, ingabbiati così nel salotto borghese dall'intervento del *deus ex machina* Clelia, non potranno determinare un finale diverso rispetto a quello predeterminato dalla donna. Lo studio si propone quindi di dimostrare come questo particolarissimo atto unico sveviano si confermi «dramma dell'uomo-non libero», dimostrando l'abilità di Svevo nel confrontarsi con più generi teatrali.

Terzetto spezzato is a play that associates elements of comedy to a tragic theatrical performance. With the absence of the chance of redemption, the lack of a communication paradigm and the hovering of the theme of death, the condition of «situazione-limite» (literally: 'extreme situation') is maintained throughout the play, from the first scene of the catastrophe to the last scene. The Lover and the Husband, captive in their bourgeois living room since the intervention of deus ex machina Clelia, will not be able to determine a different finale than the one that has been pre-determined by the woman. The research aims to explore how this extremely distinctive and unique act of Svevo's poses itself as «dramma dell'uomo-non libero» (literally: 'the tragedy of the man who is not free'), demonstrating Svevo's talent to approach varied theatrical genres.

> Una donna era un oggetto che variava di prezzo ben più di qualunque valore di Borsa
> (Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*)

L'ambiente che domina *Terzetto spezzato* sembra proprio quello della commedia da salotto borghese. Si legge nella didascalia iniziale: «*L'atto si svolge in un salotto finemente ammobigliato. Si vede però ch'è poco usato.* […] *Due porte: Una al fondo ed una a sinistra dello spettatore*».[1] La scena prima, che pure introduce il tema dell'occultismo e dell'evocazione dello spirito di una donna defunta, risulta perfettamente allineata alle premesse: due uomini sulla trentina vestiti a lutto che, dopo aver commentato la pochezza della cena appena consumata, discettano sulla reale possibilità che Clelia, la moglie di uno dei due, possa tornare dal mondo dei morti grazie a una seduta spiritica. Tuttavia, il sentore che ci sia qualcosa di strano e inquietante risulta palese dopo poche battute. Il Marito,[2] infatti, dichiara di aver letto un libro da cui ha imparato la modalità tecnica attraverso la quale far apparire la

[1] Italo Svevo, *Teatro e saggi*, Milano, Mondadori, 2004, p. 422. Da ora in poi, per ragioni di praticità, si farà riferimento al testo sveviano con la sigla TS.
[2] Svevo indica a testo i due personaggi maschili con il nome della loro funzione scenica ovvero «Marito» e «Amante».

consorte defunta. Per dimostrare la veridicità delle sue affermazioni, egli sostiene di aver ricevuto un colpo al braccio durante una prova effettuata la sera prima. Il riso «*sgangherato*» dell'Amante, che non riesce a trattenersi, genera il fastidio dell'interlocutore, il quale lo implora di rimanere serio: «Non ridere te ne prego! […] Da te non domando altro che serietà».[3]
La frizione tra le due posture, da un lato la paura e la compostezza del Marito e dall'altro l'ironia e la schiettezza dell'Amante, conduce a un dialogo allucinato e grottesco di cui la morte, e i morti, diventano l'oggetto. Se per il vedovo i defunti «capisc*o*no tutto», per l'Amante «i morti sono morti», sono «tranquill*i*» distesi nella tomba. Leggiamo il passaggio:[4]

IL MARITO […] Quando mi giunse quel messaggio anche troppo chiaro che sarebbe venuta… vuoi crederlo? … ebbi paura. (*l'amante ride*) Non ridere te ne prego!
L'AMANTE (*ridendo sgangheratamente*) Scusa…solo un momento. E tua moglie… starebbe tranquilla nella tomba… ma tu la chiami… essa viene… e tu hai paura. Che idea si sarà fatta del tuo affetto. Ammettendo anche, per un istante, ch'essa fosse stata in procinto di venire, ora – offesa – non verrà più.
IL MARITO Io credo che i morti capiscano tutto. Da viva aveva anch'essa tanta paura degli spettri. Guarda! Ricordo persino che una volta scherzando le dissi che dopo morto sarei venuto a trovarla e ch'essa divenne subito pallida a quell'idea. Volle che sul serio le promettessi di lasciarla in pace quando fossi morto prima di lei. Dunque dinanzi a lei non ho da vergognarmi della mia paura. Mi perdonerà! (*guarda per la seconda volta l'orologio e lo ripone*) Io credo che se tu mi resti da canto io non avrò paura. Pensai a te perché per te era quasi una sorella.
L'AMANTE (*con tristezza*) Certo, certo! Io la consideravo quale una sorella. Purtroppo non so avere la fede che hai tu. I morti sono morti e dànno ancora meno peso a noi di quanto noi diamo loro.

In questo scambio di battute sono presenti due livelli distinti di trattazione umoristica, uno esterno e uno interno al testo. Il pubblico ride certamente perché il Marito non sa della relazione adulterina della moglie: è questa l'ironia esterna al testo dovuta alla precisa funzione scenica delle maschere e al loro agire sul palcoscenico. Tuttavia, il dialogo appare venato dallo *humour* anche per un meccanismo meno evidente, ma certamente più potente. Come già detto, le risate pervadono le battute dei personaggi e al riso inopportuno viene fin da subito accostata la tematica della morte attraverso un dato scabroso: l'evocazione dell'immagine del cadavere disteso nella tomba. A ben vedere, l'incredulità dell'Amante riguardo alla seduta spiritica non è reale. L'imbarazzo che l'uomo esprime – di cui le risate fuori luogo sono l'epifenomeno – non è causato dalla scena surreale che l'amico sta imbastendo, ma è cagionato dalla reale paura di un'apparizione improvvisa dell'amata Clelia. Il suo tentennamento è svelato dal Marito che chiosa: «Tu vuoi ingannarmi! Hai paura! Vuoi sottrarti alla prova con miseri pretesti».[5] E, infatti, è proprio l'Amante che conferma poco dopo il suo interesse per l'operazione: «Ora insisto io di fare questo esperimento. Sto scrivendo qualcosa per cui tale esperienza può essermi utile. Andiamo!».[6]

[3] TS, p. 424.
[4] *Ibidem*.
[5] Ivi, p. 426.
[6] Ivi, p. 429.

Nell'organizzare la seduta spiritica, i personaggi non perdono occasione di scherzare e di ingaggiare discussioni assurde, per esempio, riguardo alla posizione in cui dovrebbero immaginare la donna durante l'esperimento. L'obiettivo è figurarsela in un'attività nota e consueta per entrambi. Tanto si discute che alla fine l'Amante, proprio sul finire della prima scena, quando occorrerebbe iniziare il procedimento, si distende su una poltrona e invoca Clelia mimando di abbracciarla. Subito scatta la gelosia del Marito immediatamente interrotta dall'apparizione della donna. La sua entrata in scena incrina il gustoso clima da *pochade*. Ruggero Rimini giustamente ha osservato come Svevo sia riuscito «a darci un testo di comicità amara, disperata, grottesca che rasenta i toni di un espressionismo nell'insistere sul modo burattinesco di comportarsi, pensare e parlare dei due uomini».[7]
La moglie-amante compare all'improvviso e la sua entrata è accompagnata da un «lampo di polvere di resina». Occorre notare come questo passaggio segni una svolta all'interno della commedia. Da un'atmosfera da perfetto salotto borghese, si passa a una scena misteriosa, avvolta dalla nebbia: il fantasma è immateriale, etereo, impalpabile. L'Amante cerca di abbracciare quella che potrebbe essere un'attrice: «(*ridendo*) Prendi la tua parte proprio sul serio! Anch'io sai non rido. Che tu sia o non sia Clelia… (*l'attira affannosamente a sé. Poi, dolorosamente*) Aria… aria. Sola aria… vestita».[8] La didascalia «*ridendo*» segnala la contraddizione tra le azioni e le parole («Anch'io sai non rido»), cifra inequivocabile di un disagio profondo del personaggio. Sembra che l'affanno con cui l'Amante cerca di attirare a sé la donna nasconda tutta la pulsione sessuale repressa dal momento della morte, un'attrazione che risulta però dolorosa perché indirizzata nei confronti di una defunta. La delusione risulta paradossale: non importa che la donna amata sia apparsa nell'aspetto di un fantasma. Ciò che genera scoramento è l'impossibilità di possederne il corpo.
La battuta «Aria… aria. Sola aria vestita», inoltre, non ha solo una funzione didascalica: Svevo, da abile drammaturgo, introduce in questo punto una forte componente antirealistica che prepara la scena per rese di eccezionale impatto scenico.[9] In questo senso è corretta ma non esaustiva l'opinione di Bertoni, su cui si

[7] Ruggero Rimini, *La morte nel salotto: guida al teatro di Italo Svevo*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 85-86.
[8] TS, p. 431.
[9] Su questa battuta e sull'intera commedia occorre riportare il giudizio di Massimo De Francovich, attore e regista, che più volte si è cimentato a teatro con le commedie di Svevo. Egli è stato protagonista del *boom* di Svevo sul palcoscenico e l'ho personalmente intervistato nel settembre del 2020, ricevendo il consenso a pubblicare ciò che mi ha riferito. «Secondo me un capolavoro di Svevo è *Terzetto spezzato* che io ho fatto a Gubbio alla scuola di Ronconi, poi a Siracusa - si figuri, in Sicilia Svevo! Devo dire che ci sono stati dei momenti incredibili di questo *Terzetto spezzato* che io ho intenzione di rifare. Anche lì si ride, ma si ride amaro eh! La cosa interessante sarebbe risolvere il problema di lei che è un fantasma e ho studiato come tecnicamente si possa realizzare questa cosa con luci e strumenti innovativi e sperimentali in modo tale che un gesto la possa attraversare. A quel punto l'effetto sarebbe veramente potente e impressionante. Perché l'Amante dice "Aria, aria soltanto aria vestita". Lo suggerisce incredibilmente e direttamente il testo di Svevo. Siccome oggigiorno ci sono i mezzi per fare questa cosa ne vale veramente la pena. È molto costoso, ci vuole uno Stabile per realizzare il tutto. Penso che sarebbe un testo su cui si potrebbe lavorare molto da un punto di vista sperimentale, sono tre personaggi formidabili. Svevo è una miniera incredibile, ma l'Italia è sorda».

tornerà in conclusione del lavoro, per cui «la situazione sembra una parodia di un *topos* della tradizione letteraria».[10]
Il gesto goffo dell'Amante, che, mentendo a sé stesso, commette l'errore di desiderare carnalmente una morta che la carne ha perduto per sempre, è il tipico atto sveviano che diventa «l'unico mezzo di epifania della verità, il punto in cui la menzogna si smaglia e lascia affiorare, in una folgorante intermittenza, quello che si era accanitamente cercato di nascondere».[11] In effetti, anche agli occhi del pubblico, fino a questo momento l'Amante non si era ancora tradito veramente e mai aveva dato prova in maniera così esplicita del proprio rapporto adulterino con Celia.
Che egli abbia perso la sua credibilità di amatore segreto lo segnala proprio una battuta successiva della donna che dice: «Finché io ero viva la tua discrezione era tanto grande!».[12]
Cosa è successo dunque all'Amante dopo la morte di Clelia? Per rispondere a questa domanda occorre anzitutto leggere il loro primo dialogo:[13]

L'AMANTE (*si riprende a stento. Rasserenato parla con maggiore freddezza*). Povera Clelia! Sono però tanto lieto di rivederti. (*va per abbracciarla e si ricrede*) Chissà? Forse il fatto di averti rivista così basterà a darmi la quiete.
CLELIA È perciò che sono venuta.
L'AMANTE Già! Adesso appena so che quello che desideravo non esiste più. Certo me ne deriverà la tranquillità. Eppoi… eppoi m'ha fatto piacere di rivederti. Perché fra noi due c'era anche l'amicizia. Una vera, grande amicizia. Mi fa piacere di ritrovarti in buona salute… se così si può dire. Se sapessi quale disastro è stata per me la tua morte! Addio casa, addio famiglia…
CLELIA Famiglia altrui.
L'AMANTE E corro le vie della città in cerca di un'idea, di un interesse…
CLELIA Di una donna.
L'AMANTE Non sei uno spettro tu? Non vedi nel mio cuore? E non sai perciò ch'io ancora oggi non penso che a te?

Come si può notare, la donna incalza l'uomo svelando tutte le sue contraddizioni e le sue menzogne. Il dialogo con Clelia assume i tratti di una seduta psicanalitica in cui l'Amante è il paziente che deve confessare le proprie terribili colpe. In effetti, anche Zeno chiosa ironicamente che in fondo «la psico-analisi ricorda lo spiritismo»[14] e Svevo, in questa *pièce*, ne dà abilmente dimostrazione. È lo scontro (e l'incontro) con la morte che genera nell'Amante la crisi che lo conduce alla perdita dell'*allure* costruita in tanti anni di menzogne e sotterfugi. Tuttavia, la maschera non cade completamente. Ha scritto Genco che nell'opera teatrale di Svevo i personaggi non raggiungono mai una piena coscienza del sé ma «restano ancora uniti […]; possono pure razionalizzare la menzogna, farsi coinvolgere nell'illusione della falsa

[10] Federico Bertoni, *Apparato genetico e commento*, in TS, p. 1381.
[11] Mario Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne*, Torino, Einaudi, 1992, p. 154.
[12] TS, p. 432.
[13] Ivi, p. 431.
[14] Italo Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, Milano, Mondadori, 2004, p. 1062.

coscienza».[15] Il dialogo con la donna non produce – e non produrrà – alcuno strappo nel cielo di carta e così anche Barilli, in relazione ai due personaggi maschili della commedia, ha commentato che durante lo svolgimento dell'opera non «interverrà mai un "lampo"»[16] che possa far comprendere ai due uomini la verità. Entrambi agiscono inconsapevoli di essere gravati da un'oscura colpa da cui non è possibile liberarsi. La colpa, come potrebbe apparire ad una prima lettura, non è certamente relativa al mancato adempimento dei doveri coniugali da parte del Marito o all'intromissione furtiva all'interno della coppia da parte dell'Amante. Questo tipo di lettura prevedrebbe un giudizio morale che Svevo è ben lontano da formulare. Ciò che pesa sulla coscienza dei due uomini è qualcosa di più profondo. Il Marito e l'Amante vedono in Clelia un oggetto da sfruttare sia da un punto di vista sessuale, sia da un punto di vista economico. Sulle pulsioni erotiche dell'Amante già è stato detto a sufficienza ma occorrerà ricordare che la disperazione dell'uomo in merito alla morte della donna non pertiene solo a quella sfera. Che sia così, lo dichiara lui stesso, rivolgendosi al fantasma: «Ricordi che ti dicevo di aver cominciato un romanzo, il mio capolavoro! Non sarà finito mai… se tu non ritorni tutta, intera».[17] Questa visione utilitaristica è perfettamente introiettata anche dal Marito che fin da subito aveva ammesso che il culto della defunta viene, in ordine di importanza, dopo il culto della finanza: «[Clelia *n.d.r.*] Sa che ogni giorno dopo Borsa vado al cimitero a salutarla».[18] Non sarà un caso che nel dialogo che poco dopo avrà con la donna cercherà di ottenere consigli per avere vantaggi finanziari:[19]

IL MARITO Senti Clelia. Hai visto con quale prontezza io mi sia deciso di accondiscendere alla tua domanda e di fare la pace con quel mio grande amico perché tu non ne abbia danno. Non mi costa mica poco! È uno sforzo che non posso fare che per amore tuo. Non ti pare che io meriti un premio?
CLELIA Certo! Di tempo in tempo verrò a trovarti.
IL MARITO Grazie! Mille grazie! Ma giusto oggi mi sarebbe di un'utilità enorme un'altra cosa. A te non costerebbe nulla mentre a me potrebbe mutare addirittura la vita. Sai se avremo a subire un ulteriore aumento del caffè?
CLELIA Aumento? Ce n'è già più di prima?
IL MARITO (*iroso*) Neppure dopo morta non capisci niente di affari? Sei un bello spettro tu! Lascia che ti spieghi e poi ti sarà facile prendere delle informazioni. Devi sapere che la valorizzazione del caffè dipende esclusivamente...
CLELIA (*dolcemente*) Lasciami andare.
IL MARITO Ma sei testarda! Cerca d'intendermi. Hai conservato quel caratteraccio che finché fosti viva formò la mia infelicità. Il prezzo del caffè è un fatto che dipende dal valore di pochi... (*a Clelia che s'avvia*) Stammi a sentire! Da te dipende ora la fortuna di tutta la nostra famiglia.
CLELIA Famiglia costituita da un individuo solo!

[15] Giuseppe Genco, *Il teatro di Svevo fra il dramma borghese «critico» e l'avanguardia storica*, in Id., *Italo Svevo tra psicanalisi e letteratura*, Napoli, Guida, 1998, p. 138.
[16] Renato Barilli, *Il teatro*, in Id., *La linea Svevo-Pirandello*, Milano, Mursia, pp. 83-90.
[17] TS, p. 434.
[18] Ivi, p. 426.
[19] Ivi, pp. 440-1.

Occorre a questo punto introdurre un'ulteriore considerazione in merito alla funzione della donna all'interno del triangolo. Ella non rappresenta soltanto lo strumento attraverso cui i due uomini possono mettere in luce la propria contraddizione e la propria meschinità per sperare di giungere a una pacificazione anzitutto interiore. La presenza-assenza della donna e il suo giudizio pesano inesorabili sulle coscienze dei due, rendono i comportamenti degli uomini privi di una possibilità reale di riscatto e di espiazione, riducendoli, come già ha osservato Rimini, all'agire di marionette. Nel testo ci sono alcuni segnali di tutto ciò, a partire dalla paura-desiderio dell'Amante che, nel riconoscere in lei la capacità di scrutare l'intimità, esclama: «Non vedi nel mio core?».[20] Anche il Marito evidenzia la singolarità della natura dell'apparizione: «Così tu non sei come quegli altri spiriti che spariscono alla luce?»,[21] fino ad arrivare alla battuta di Clelia che addirittura paventa la possibilità di portare con sé il vedovo nell'oltretomba: «Potrei augurarti la morte per essere subito riunita a te!».[22] Se letta da questa prospettiva la funzione maieutica della moglie-amante non è solo quella dello psicanalista. La sua presenza aleggia nell'aria fin da subito, pervade i discorsi e l'interiorità dei personaggi e la pace che vuole riportare sul salotto è il pretesto per concretizzare la sua presenza perturbante. L'Amante e il Marito sanno che non potranno mai liberarsi dal suo inquietante incombere e la sfrontatezza con cui si rivolgono alla donna è indice anzitutto del disagio provato interiormente. La lettura del finale sarà dirimente per comprendere quanto detto. Una volta che Clelia è sparita ridendo «*clamorosamente*», i due uomini decidono, per farle un dispetto, di prendersi a pugni. Siamo al limite del paradosso: quella pace tanto voluta dalla donna di fatto si realizza nella maniera più bizzarra possibile. L'Amante e il Marito, stabilendo come punto d'incontro l'odio per un nemico comune, si coalizzano, quasi appagati nonostante la cocente delusione. Nell'avvinghiarsi, colpendosi durante la colluttazione, questi due rivali in amore è come se ricostituissero il doppio spezzato dall'intervento della Clelia-*deus ex machina*; è come se ricomponessero un personaggio unitario, frantumato a causa dell'intromissione nell'agire umano di un volere esterno e superiore. Il principio di contraddizione che sostiene l'intera opera trova così una sua risoluzione, evidenziando tuttavia come questo particolarissimo atto unico sveviano dialoghi da vicino con la forma del tragico.[23]
Se tragedia è il prodotto di «quel soccombere che deriva dall'unità degli opposti»[24] ecco che allora la presenza del tragico essere bifronte moglie-amante rende i due uomini dei personaggi perfettamente tragici. Peter Szondi definisce il tragico come «il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la

[20] Ivi, p. 432.
[21] Ivi, p. 436.
[22] Ivi, p. 438.
[23] Già Antonini, *op. cit.*, p. 243, aveva notato l'esistenza di un continuo passaggio di questa commedia dal comico al tragico.
[24] Peter Szondi, *Saggio sul tragico*, Torino, Einaudi, p. 75.

ferita non si chiude».[25] In effetti, il Marito e l'Amante devono fare i conti con l'impossibilità della redenzione cagionata dal loro ripiegamento che impedisce il dialogo con l'alterità. Ciò che essi sperimentano, in fondo, non è la morte ma l'incapacità di vivere al cospetto della morte. In questo senso – e qui potrà misurarsi il contatto di Svevo con Ibsen –[26] la tragedia non è morire ma vivere: la donna è comparsa per far sì che il salotto diventi il vero e proprio ambiente della tortura, il luogo mortifero in cui, tuttavia, permanga la vita.
L'intera opera è «strutturata su un crescendo di toni che deve trasformare lo scherzo in tragedia»[27] e il riso finale di Clelia che «*echeggia lungamente*» è il riso amaro della divinità che osserva ciò che ha creato e ha prodotto attraverso il proprio intervento. Ancora una volta l'antitesi tra due poli opposti si invera: la tragedia e la commedia si sovrappongono nell'ambiguità di senso. La risata di Clelia ha, in questi termini, una funzione dianoetica. Come scrive Esslin in merito al teatro dell'assurdo di Beckett, se i personaggi provano a ridere, ma hanno difficoltà a farlo (o lo fanno in relazione alla tematica della morte), è proprio a causa dell'assenza di consapevolezza della propria condizione. È la mancanza «di *dianoia*, per quanto terribili possano essere le loro disgrazie, a rendere i personaggi comici e ridicoli».[28]
La scelta dell'atto unico da parte di Svevo, che si inserisce nella tradizione iniziata dopo il 1880 da Strindberg, Zola, Schnitzler, Maeterlinck, Hofmannsthal, Wedekind e altri, ci permette di commentare *Terzetto spezzato* con le parole di Peter Szondi:[29]

> Nell'atto unico, invece, la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma dev'essere già insita nella situazione; e non come tensione virtuale, che viene poi realizzata da ogni singola battuta drammatica (come la tensione nel dramma), ma la situazione stessa deve dare già tutto. Per questo motivo l'atto unico, se non vuol rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione-limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata. La catastrofe è un dato di fatto avvenire. […] Così l'atto unico si rivela, anche in questo aspetto formale, come il dramma dell'uomo non-libero.

Ecco che allora il destino già scritto di questi uomini, che già nella prima scena sono vestiti a lutto, non può che essere svelato solo tramite l'intervento del fantasma. Nondimeno, costoro non possono fare vera opera di autocoscienza. Nel finale, non riescono a ridere: a differenza dell'inizio dell'opera in cui il riso pervadeva le battute anche più impegnative, ora la didascalia segnala l'atmosfera cupa generata dalla dipartita della donna. L'Amante è «triste», il Marito è esitante. La coppia rimane in

[25] *Ibidem*.
[26] Rimando, per il rapporto tra Svevo e Ibsen e per alcune coordinate in merito all'inserimento dell'autore triestino nel panorama del teatro nordico europeo, al saggio di Cristina Benussi, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Trieste, EUT, p. 109.
[27] Angela Guidotti, *Zeno e i suoi doppi*, Pisa, ETS, p. 53.
[28] Martin Julius Esslin, *Dionysos's Dianoetic Laugh*, trad. it. di E. Cassarotto, *Il riso dianoetico di Dioniso*, in Samuel Beckett, *Teatro completo: drammi, sceneggiature, radiodrammi, pièces televisive*, a cura di Paolo Bertinetti, Torino, Einaudi-Gallimard, p. 738.
[29] Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 257-258.

scena da sola e quasi come due personaggi del teatro dell'assurdo, di fronte alla mancanza di senso e di comprensione del reale, decidono di picchiarsi. Come si diceva, la «marionettatura del personaggio»,[30] che si esplicita a partire dai gesti caricaturali della prima scena, trova il proprio compimento nella sorte che è loro toccata. La «situazione-limite» con cui si apre l'atto non prevede altri finali possibili se non la ricomposizione della situazione di partenza in termini rovesciati. La commedia si trasforma così in tragedia nella misura in cui la coppia fa esperienza dell'impossibilità di riscattare la propria condizione e di espiare la propria colpa pur dovendo continuare a vivere.
Come già detto è proprio la mancanza di consapevolezza della colpa che impedisce la guarigione. La cifra dell'incomunicabilità – che ancora una volta preconizza certi stilemi del teatro dell'Assurdo –[31] ha pervaso tutta la commedia: fin dalla prima scena l'Amante e il Marito hanno faticato a capirsi. Nessuno dei due, poi, ascolta il dialogo dell'altro con Clelia e, sul finire, dopo la dipartita della moglie, il Marito chiede: «Sei stato a sentire?». I due sono separati dal grande segreto del tradimento, sono divisi dalla mancanza di ascolto vicendevole ma sono accumunati da un'intesa le cui fondamenta riescono, nell'ultima scena, a venire allo scoperto. Il «sottosuolo del personaggio»[32] emerge nella sua tragicità: il Marito e l'Amante si capiscono al volo solo dopo aver attraversato la particolare seduta psicanalitica con Clelia, solo dopo l'incontro-scontro con la propria divinità. Leggiamo parte del dialogo finale che chiarirà questo punto:[33]

IL MARITO Io le domandai un piacere semplicissimo. Me lo rifiutò e se ne andò ridendosi di me. Queste sono le mogli al giorno d'oggi.
L'AMANTE Le domandasti il prezzo di domani del caffè?
IL MARITO Come lo sai?
L'AMANTE Lo immagino. Anch'io la pregai di un piacere.

Come si può notare, l'Amante immagina perfettamente la natura delle richieste avanzate dal Marito a Clelia. Entrambi hanno da sempre interpretato il rapporto con la donna in termini utilitaristici: è questa la vera ed unica colpa che grava su di loro e la vendetta di Celia agisce in relazione a questo. La rissa finale appare dunque come un'assurda espiazione. L'intento è di far soffrire la defunta ma i due non si rendono conto che, col decidere di comune accordo una strategia risolutiva dei propri problemi, non fanno altro che esaudire il desiderio della donna-divinità. «Facciamola soffrire. Dovrà pur finire col venire e fare il nostro volere»:[34] ecco per la prima volta

[30] Rosalba Gasparro, *Il teatro di Svevo e la drammaturgia europea*, in Norberto Cacciaglia e Lia Fava Guzzetta (a cura di), *Italo Svevo scrittore europeo*, *Atti del convegno internazionale di Perugia 1992*, Firenze, Olschki, 1994, p. 102.
[31] Sugli aspetti "assurdi" del teatro di Svevo rimando alla convincente lettura di Angela Guidotti, *Zeno e i suoi doppi. Il teatro di Italo Svevo*, Pisa, ETS, 1990.
[32] Benvenuto Cuminetti, *Il teatro di Svevo*, in Id., *A scena aperta. Percorsi teatrali dagli archetipi rituali al linguaggio della modernità*, Bergamo, BUP, 2002, p. 343.
[33] TS, p. 441.
[34] Ivi, p. 442.

nella *pièce* esiste un noi. Il «*loro* volere» non potrà mai compiersi perché il cortocircuito logico in cui Svevo fa piombare i personaggi non dà loro scampo. Clelia ha ottenuto ciò che voleva: punire rendendo indissolubile quell'unione che, con la sua morte, rischiava di rompersi. Questo particolare sinolo è il doppio tragico, che utilizzando la categoria di Szondi, viene ricostituito sull'unità degli opposti. Poco importa se i due odieranno per sempre la loro divinità o se il Marito sospenderà il culto funebre: il riso che ancora una volta echeggia da lontano sancisce la sconfitta della coppia amicale e la vittoria della donna. La «situazione-limite» con cui si è aperto il sipario, ovvero quella condizione liminare rispetto all'evento catastrofico dell'apparizione del fantasma, non ha permesso l'evolversi della storia. L'atto unico, il «dramma dell'uomo-non libero», è il dispositivo drammaturgico perfetto per svolgere questa tematica. Scrive Szondi:[35]

> L'impotenza degli uomini esclude bensì l'azione e la lotta, e perciò anche la tensione intersoggettiva; ma non esclude la tensione della situazione in cui sono messi, e che subiscono come vittime. Il tempo carico di tensione […] è riempito dalla paura affiorante e dalla riflessione sulla morte.

Tutti gli elementi indicati dal critico sono presenti all'interno di *Terzetto spezzato*. L'impotenza dei due uomini è evidente nella misura in cui ricadono costantemente nell'incapacità di agire e di affermare la propria posizione. A ben vedere, neanche l'apparizione di Clelia è ottenuta grazie al loro esplicito volere: la comparsa del fantasma avviene di sorpresa, quando i due ormai hanno rinunciato a compiere la seduta spiritica. Resta da osservare come la risoluzione dell'opera determini una riaffermazione dell'ideologia mercantile da cui il culto della morta avrebbe potuto allontanare gli uomini. Se nel primo dialogo il pericolo che l'Amante evidenzia è che il Marito viva nelle sue illusioni,[36] nell'ultimo scambio di battute è proprio l'Amante che, di fronte alla proposta dell'amico di farla pagare a Clelia, esclama: «(*ammirato*) Come siete intraprendenti voialtri commercianti!».[37] Ecco che allora l'argomento mortuario deve essere allontanato dal salotto borghese affinché esso rimanga intatto e si autoconservi. La discesa di Clelia ha ottenuto lo scopo prefissato: il consolidamento dell'ottica utilitaristica attraverso cui i due uomini hanno condotto la propria vita è la migliore garanzia che nessuno venga mai a scoprire del triangolo amoroso e che, dunque, l'immagine della defunta possa rimanere illibata per sempre. Il Marito che esclama nell'ultima battuta «Ma io in cimitero non vado più!» fa calare la tela su una commedia che si è consumata in tragedia. La fredda logica che sottende alla psicologia dei due uomini li ha ingabbiati irrimediabilmente.
Angela Guidotti scrive, con Szondi e Nietsche, che la tragedia moderna «annienta la volontà»[38] e, in *Terzetto spezzato*, i due uomini sono effettivamente dei burattini che si muovono senza un reale scopo. In questo senso, all'altezza cronologica in cui ci

[35] Peter Szondi, *op. cit.*, p. 261.
[36] TS, p. 423.
[37] TS, p. 442.
[38] Angela Guidotti, *Forme del tragico nel teatro italiano del Novecento*, Pisa, ETS, p. 13.

troviamo, non è più possibile intendere la tragedia come il genere in cui sia assente la componente umoristica e nemmeno è possibile includere tutte le opere che accostino il riso al serio sotto l'etichetta di dramma moderno. Complice di questa confusione teorica è il fatto, da più voci accertato, che il termine «dramma», dal Settecento al Novecento, si sia sostituito a quello di «tragedia» e che i due significanti hanno spesso significato cose simili o diversissime tra loro. Tuttavia, credo che questo atto unico possa inserirsi all'interno di quell'onda lunga della tragedia come genere teatrale che all'inizio del Novecento ancora non si era dissolta e che ancora non era stata inglobata dall'universo moderno del dramma.[39] Ecco che allora assume un proprio senso il dialogo con il *topos* classico della comparsa dal mondo dei morti della figura femminile che Bertoni interpreta come un intento squisitamente parodico. Esso diventa il rovesciamento di quell'«angoscia dell'influenza» e si traduce in una «volontà di ripresa», potremmo dire, in minore. Non si tratta di una vera e propria riscrittura della scena dell'incontro tra Odisseo e la madre, o tra Enea e Anchise, o tra Dante e Casella. *Terzetto spezzato*, nel suo collegarsi a una tradizione classica, rappresenta una tappa di quel «processo novecentesco che tende al recupero della tragedia».[40] Svevo, che aveva letto *La nascita della tragedia*, ha compreso la lezione nicciana a tal punto da tracciare un'ideale linea di congiunzione tra Eschilo e la modernità, indicando i rischi di chi perdesse quel «sentimento» così apprezzabile nell'autore greco:[41]

> Sofocle diceva di Eschilo: «Eschilo fa sempre bene ma non sa perché!». […] Nessuna forma artistica è da noi tanto giovine quanto lo era la tragedia quando Eschilo la trattò. Fra noi e lui c'è tutta una storia in cui l'errore ed il cattivo gusto non hanno piccola parte; l'artista abbandonato al suo sentimento potrebbe ricaderci.

Se Federico, il protagonista di *Un marito*, aveva dichiarato esplicitamente di sentirsi parte dell'ultimo atto di una tragedia greca,[42] i tre personaggi di *Terzetto spezzato* vivono una tragedia loro malgrado. Clelia, come la rediviva Alcesti, torna a sconvolgere le vite di chi ha lasciato nel mondo dei vivi: costoro, di fronte alla morte, tentano di vivere ma non sono che marionette agitate dal filo delle Parche laiche dell'universo sveviano.

[39] Questo viene detto nel saggio citato di Angela Guidotti sulla tragedia nel Novecento. L'autrice, tuttavia, non include l'autore triestino nella sua rassegna: questo lavoro potrebbe contribuire all'inserimento di Svevo nel numero degli autori che lavorano sulle forme del tragico all'inizio del XX secolo.
[40] Angela Guidotti, *op.cit.*, p. 10.
[41] TS, p. 846.
[42] TS, p. 339.

XI (2021) ISSN 2039-7917

in circolo

Carlo Alberto Madrignani, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*

a cura di

Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro, Antonio Resta

(Pisa, Ets, 2020)

Giancarlo Bertoncini

Carlo Alberto Madrignani e la verità del narrare

«Il 1753 è una data da ricordare»: con questo *incipit* perentorio si apre uno dei saggi contenuti in *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia* (ETS, 2020), poderoso volume di scritti di Carlo Alberto Madrignani, pubblicato per le cure degli allievi Alessio Giannanti e Giuseppe Lo Castro, nonché di Antonio Resta, il più affezionato amico dello studioso. I saggi, gli articoli e le recensioni qui raccolti si muovono sul terreno principe dell'impegno di ricerca di Madrignani, vale a dire la narrativa, e coprono un lunghissimo arco temporale di pubblicazione (dal 1975 al 2009), implicando temi, oggetti di studio, puntuali d'interpretazioni di singoli autori od opere che vanno dal 1700 fino ai tempi moderni (l'ultima opera recensita è del 2006, *Ricordati di dimenticarla*, di Corrado Calabrò). Il volume si apre con saggi di ampio respiro che trattano problematiche di importanza metodologica e di interpretazione critica: *Filologia e/o psicanalisi*; *A proposito di critica letteraria e biografia* (in cui la biografia viene specificamente proposta come strumento d'indagine materiale sul retroterra della scrittura); e *Le mal de Maupassant*, uno scritto riccamente documentato sulla malattia di Maupassant, dove la biografia ritorna nell'indagine del rapporto fra nevrosi e follia.
Il saggio a cui rimanda la citazione inizialmente riportata concerne Pietro Chiari, uno degli oggetti di studio più esteso e più impegnativo degli ultimi anni di Madrignani; esso, a cui i curatori hanno legittimamente assegnato il titolo de *Il primo romanzo italiano moderno*, figurò come *Introduzione* al romanzo dello stesso Chiari, *La Filosofessa italiana*, riedito da Madrignani per Manni nel 2004, parziale espressione del pluriennale lavoro culminato nel volume *All'origine del romanzo in Italia. Il «celebre» Abate Chiari* (Liguori, 2000), in cui l'esegeta, in virtù di una competenza storiografico-letteraria straordinaria e di una perspicuità critica di assoluta innovatività, va oltre le scarne e misurate formule di precedenti studiosi. Con Pietro Chiari Madrignani dimostra come «in una tradizione letteraria […] refrattaria al rinnovamento [s'inserisca] un fenomeno nuovo. Nasce cioè il romanzo italiano». Il saggio, oltre ad essere una raffinata interpretazione critica del romanzo di Chiari, in cui si svelano le proprietà ermeneutiche di Madrignani, intese principalmente a mettere in luce la natura ideologica, concettuale, tematica del narrare, si svolge altresì con l'attenzione alle proprietà formali del narrare, rilevando la «natura cinetica e trasformistica», «la logica del *novel* [che ha la meglio] sui procedimenti del *romance*».

La rivalutazione di Chiari (condotta con l'equilibrio che comprende anche la constatazione di limiti e difetti dell'opera del romanziere settecentesco) rientra in uno dei parametri di studio di Madrignani, che è quello dell'attenzione per la letteratura cosiddetta popolare, una letteratura di larga diffusione fuori della cerchia delle *élites* culturali. Allo sviluppo di questo tema si congiunge l'attenzione per il fenomeno editoriale, l'interesse per le basi materiali dell'attività letteraria, come recita il sottotitolo, *Per una storia materiale del romanzo in Italia*, del volume su ricordato, sottotitolo che caratterizza esplicitamente in senso antiidealistico il lavoro di Madrignani, e lo riporta sul terreno di un'attenzione alla storia, senza cadere nella trappola dello storicismo, in un'attenzione ai fatti economici di stampo marxista, anche qui senza ideologizzazioni aprioristiche, ma duttilmente e intelligentemente adoperata: il che, se non esclude giudizi anche severi sull'ideologia degli autori, non preclude la valutazione delle qualità letterarie degli stessi. Simile atteggiamento di esercizio critico dei propri strumenti ermeneutici lo guida nei riguardi di un'altra prospettiva di pensiero e insieme di metodologia critica, quella psicoanalitica, che gli consente di infraleggere nei testi con acutezza i risvolti di una coperta dicotomia, come accade nel caso esemplare di Fogazzaro, nelle cui opere Madrignani dimostra come lo scrittore, spinto dalla logica narrativa anticonformista, riveli involontariamente un residuo perturbante: Madrignani perviene così, per illustrare un fenomeno collettivo, a coniare il termine di «fogazzarismo» sulla falsariga di 'bovarismo'.
E ancora, nel saggio relativo al romanzo di Chiari, si delineano alcune coordinate di riferimento costanti negli scritti raccolti in questo volume: fra queste l'attenzione per aspetti solitamente considerati extraletterari, come il mercato, di fondamentale importanza per l'editoria a Venezia (per Chiari) e a Napoli (dove Madrignani illumina il lavoro di teorico del romanzo di Giuseppe Maria Galanti), con la conseguente relazione fra editore e pubblico; il rapporto con il lettore, che nel caso specifico comporta la distanza dagli ideali di purezza del classicismo; e l'attenzione verso il ruolo del popolo, decisivo e diverso, se non alternativo, rispetto al ruolo dei critici. In questo quadro rientra una peculiare attenzione verso la letteratura popolare o di consumo (qual è il caso della Guglieminetti) e l'interesse verso quegli scrittori per i quali Madrignani utilizza la metafora di essere «il sale della terra», ossia i minori; nonché, ma non ultima componente nell'insieme dei privilegiati motivi di analisi e di attenzione, il rilievo dato, già tramite la protagonista del romanzo di Chiari, alla specificità del mondo femminile, individuando il forte impatto femminile nella nascita del romanzo italiano, all'interno della cui storia Madrignani riconosce un ruolo essenziale appunto alla narrativa femminile. Si entra con il saggio su Chiari nel cuore non solo di uno degli impegni maggiori svolti dal critico negli ultimi suoi anni di studio e di lavoro, ma anche di uno degli intendimenti da lui perseguiti, ovvero nel proposito e nella prospettiva di un riesame e di una riscrittura della storia del romanzo, anzi del disegno storico della letteratura italiana operando *«Un lavoro a sorpresa!»*, come recita il puntuale e sollecitante titolo della prefazione dei curatori, a

sua volta promanante da uno spunto dello stesso Madrignani; lo studioso per questa via mette in atto quanto egli ritiene un principio stesso del lavoro del critico: vale a dire di «storico letterario» quale «archeologo più o meno fortunato».
Agli scritti di specifico riferimento a opere o autori si affianca un saggio (*Il Parlamento nel romanzo italiano*) che copre un esteso arco temporale, ovvero gli anni che vanno dal 1861 al primo ventennio del Novecento, in cui sono passate in rassegna le opere di un vasto elenco di scrittori (tra i quali Rovetta, Barrili, De Amicis, Zena, Oriani, Corradini, Serao, Lucini), per giungere ad autori maggiori come De Roberto, al quale Madrignani riconosce (con *L'imperio*) di aver prodotto «la migliore opera sul Parlamento e sulla Roma politica», e a D'Annunzio, richiamato con *Il trionfo della morte*, *Le vergini delle rocce*, *Il fuoco*: ed è su questo autore che Madrignani enuncia una delle sue acute interpretazioni, rilevando come non sia il tema in se stesso ad essere nell'opera oggetto della denuncia antiparlamentare, ma come più sottilmente D'Annunzio indirettamente trasmetta la denuncia, se non il disprezzo antiparlamentare, tramite «i motivi stilistici ed ideologici dell'estetismo e dell'individualismo 'eroico'». E così, per quanto riguarda il Pirandello 'anomalo' (o almeno apparentemente tale) de *I vecchi e i giovani*, Madrignani evidenzia un «estremismo anarchico» e un «nichilismo fattuale», in cui si intravedono i destini futuri dell'Italia, nella presupposizione di «un atto di salvifico autoritarismo». Ma la rassegna si chiude, diremmo nella luce di una metodologia critica improntata ad una lettura militante, con il riferimento ad un'opera non propriamente narrativa, *I moribondi di Montecitorio* di Paolo Valera che, invece di risolversi nel vittimismo ribelle o nel nichilismo o nel populismo eversivo, capovolge la negatività in una proposta politica (quella di un invito agli oppositori di andare alle urne per creare la maggioranza in Paramento) «che ha il sapore di un'utopia del possibile».
In verità, si può dire che la prospettiva della riscrittura della storia del romanzo in Italia abbia accompagnato tutta l'attività di studioso di Madrignani, fin dai suoi esordi con l'impegno critico rivolto a Capuana e De Roberto (e colpisce a questo proposito che nell'articolo *Federico De Roberto. Incompreso*, pubblicato nella rubrica *A grande richiesta* del supplemento letterario "Robinson" de *la Repubblica* del 29 maggio 2021, sia ignorato proprio colui che fu autore del rilancio di De Roberto non solo con il volume critico *Illusione e realtà nell'opera di Federico De Roberto*, ma anche come curatore de "Il Meridiano" Mondadori dedicato a De Roberto.) Partendo dal Settecento e concentrandosi soprattutto sull'Ottocento, da Bini a Guerrazzi a Gualdo, Collodi, De Amicis, Fogazzaro Madrignani giunge, attraverso Dessì, Bilenchi, Alvaro, agli albori degli anni Duemila e ai contemporanei. Il volume ha visto la luce sotto il titolo già ricordato di *Verità e narrazioni*, titolo profondamente implicante e allo stesso tempo dichiarativo e impegnativo, che presumibilmente nei curatori intende richiamarsi a un principio dell'attività critica di Madrignani orientato ad andare anche e spesso controcorrente, sia ristabilendo giudizi o contrastando quelli più divulgati, sia nell'utilizzo degli strumenti di interpretazione che in Madrignani si fondano su una ferma base ideologica, purché l'ideologia si intenda come complesso

concettuale libero da dottrinarismi rigidi e scientifici, costituito da premesse marxiste e psicanalitiche (Marx e Freud, avrebbe detto Moravia, salvo che in Madrignani sono presenti in una duttile e avveduta intelligenza critica e non in una scolastica adozione), che gli permettono di rilevare 'verità' oltre le strutture o le sovrastrutture sotto cui gli stessi autori più o meno consapevolmente le trasmettono. Come sottolineano i curatori, il tradizionale tema marxista del rapporto tra ideologia e forma letteraria viene declinato con la messa in dubbio dei rapporti tra l'ideologia dei romanzieri e le ideologie che i romanzi tramandano. È questo il caso eclatante di Fogazzaro, che rientra nel 'canone' degli autori popolari. Come per gli altri autori, anche e con particolare acume per lo scrittore veneto Madrignani propone, attraverso l'indagine di *Daniele Cortis*, *Il Santo*, *Leila*, un'interpretazione che guarda insieme al versante 'politico' dell'autore (specie per *Il Santo* con la polemica modernistica, ma anche per *Leila*, di cui Madrignani coglie l'importanza del riflesso politico nell'Italia cattolico-liberale orientando parte della borghesia) e il versante sentimentale, erotico-sensuale, tanto da proporre ancora una volta un'ardita ma non immotivata asserzione, definendo Fogazzaro «più sensuale di D'Annunzio» nel suo tempo. Tutta l'opera di Fogazzaro è vista ad un livello di «naturale eccentricità» rispetto a qualsivoglia canone religioso e morale, nell'ottica di un compromesso che porta Madrignani a parlare di «libertinismo immacolato sul piano erotico» e che sollecita un sottotitolo di paragrafo espressivo e provocatorio quale *Il sesso dell'anima* (a proposito di *Daniele Cortis*).

Dal proposito di riscrittura della storia letteraria deriva uno dei principali conseguimenti di Madrignani, ovvero quello di rintracciare piccoli tesori o testimonianze significative che non solo consentono di valorizzare opere lasciate ai margini o confinate dentro giudizi convenzionali, ma anche di compiere un intento di completamento storico della letteratura italiana. Un simile lavoro permette di ridare valore a opere ritenute minori o ad autori trascurati dal canone, qual è il caso di *Da fanciullo. Memorie del mio amico Tristano* di Mario Pratesi, un'operetta minore, ma non per questo meno importante nella storia letteraria dell'Ottocento, che Madrignani opportunamente ripropose in autonoma edizione ETS, svelando nella dimensione pseudoautobiografica quanto di intimo e malcelato e di psicologicamente perturbante si nascondeva. Anzi, non di rado in questi casi la specifica analisi dell'opera in oggetto è occasione di enunciazioni di largo valore teorico, quasi di una teoria della critica (enunciazioni che peraltro non sono poche nel corso di questi saggi). Proprio discorrendo di Pratesi Madrignani combatte la battaglia verso i «luoghi comuni della storiografia letteraria», in questo caso sollevando la polemica contro «quel tipo di umanesimo, che suggerisce una visione dell'uomo e della cultura rettilinea e teleologica», contro «il centralismo tipico delle filosofie 'forti'», contro l'ipotesi «storicistica e positivistica, dell'unità dell'uomo e dell'artista» a favore di «un'attenzione per le singole occasioni estranea a ogni imperativo di globalità». Nel quadro della rivalutazione dei 'minori' Madrignani rivolge una particolare attenzione a *Decadenza* di Gualdo, denunciando una «vera ingiustizia» da parte dei critici nei

confronti di quello che egli definisce il «primo esempio di romanzo esistenziale». Di tale romanzo lo studioso valorizza le proprietà formali, dalla mobilità dei punti di vista alla finezza di un disegno narrativo che punta a disorientare il lettore. In questo contesto di nuovo Madrignani fa risaltare la sensibilità del narratore per i personaggi femminili e *in primis* per Silvia «unico personaggio positivo nell'ontologica decadenza del mondo».
Nell'insieme emerge dunque un nuovo disegno del romanzo italiano moderno, sia agendo sui sentieri meno battuti nella prassi critica e storiografica, sia allargando le maglie ristrette del letterario fino a considerare produzioni «più effimere», come il giornalismo nei casi di Collodi e De Amicis. Al tempo stesso quest'analisi impregiudicata comporta giudizi severi come per l'opera narrativa di Enrico Corradini o, in ambito contemporaneo, per *Lettere a nessuno* di Moresco. Non di rado emergono anche associazioni vertiginose, indice della cultura non solo letteraria dello studioso, come tra *Scuola di nudo* di Siti e la pittura di Bacon. Talora la prosa si condensa in giudizi fulminei e incisivi: il «probo libertinismo» dell'ultimo Fogazzaro, gli «stilemi parossistici» di Piero Manni, il «vigoroso immoralismo di un *Bel-Ami*».
Una ricca ricerca documentale (erudizione, ricostruzione biografica, attenzione agli epistolari, alle informazioni paratestuali, alle varianti d'autore) precede il giudizio, spesso poco prevedibile e talora sorprendente. Madrignani non ignora le peculiarità formali e strutturali delle opere (quali, ad esempio, le risultanze della moderna narratologia, usate con acuta parsimonia), né pronuncia un severo e negativo giudizio aprioristico: quello di Madrignani è un procedimento critico fondato su un saldo impianto esegetico, in cui la rigorosa documentazione e la tenuta storiografica, unite alla piena disponibilità nella lettura delle opere o dell'autore, conducono a interpretazioni innovative e a volte di radicale mutamento rispetto a valutazioni consolidate.

Raffaele Ruggiero

Madrignani cartografo

La casa editrice pisana ETS ha pubblicato nel 2020 un corposo volume dal titolo *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia* che raccoglie in dodici sezioni un cospicuo manipolo di studi di Carlo Alberto Madrignani (1936-2008) tesi a tracciare una storia materiale del romanzo in Italia. L'iniziativa, assunta da allievi, colleghi e amici di Madrignani, completa la precedente raccolta di scritti, parimenti pubblicata postuma dal medesimo editore nel 2013 (*Verità e visioni*).
L'elemento comune della «verità» spicca nei due titoli, associato nel primo caso al *fil rouge* che teneva insieme le pagine stravaganti di Madrignani, cioè quelle note sparse su cinema e pittura, ma anche poesia e politica, che costituivano quasi il 'secondo tavolino di lavoro' per uno studioso che aveva dedicato il proprio impegno prevalente di ricercatore alla storia della narrativa italiana tra Sette e Novecento. Ma è abbastanza evidente che i due titoli, quello del 2013 e quello odierno, potrebbero essere congiuntamente parafrasati ricorrendo al binomio 'verità e rappresentazione', e che le forme di questa rappresentazione costituiscono in effetti l'oggetto privilegiato dell'indagine di Madrignani.
La raccolta del 2020 si propone di ricostruire un percorso storico, tematico e ideologico del capitolo mancante nelle nostre storie letterarie: il merito e l'originalità delle ricerche qui riproposte è l'impegno a tracciare una storia del romanzo italiano in età moderna, storia che si vuole tradizionalmente mancante all'appello delle patrie lettere come se il genere, senza l'apporto dei modelli inglesi e francesi a fine Settecento e primo Ottocento, non trovasse nella Penisola di suo né una lingua, né una realtà da esprimere, né un pubblico di potenziali lettori. Lo disse a chiare lettere Madrignani, in occasione di un convegno per Gaetano Carlo Chelli nel 2004, procedendo a ritracciare per ampie arcate la vicenda del romanzo italiano: «Certo di acqua ne è passata da quegli esordi, quando pubblicare un romanzo era un atto di audacia e significava sollevare una cortina di diffidenza […]. I due romanzieri più qualificati e coraggiosi [del nostro Settecento], Chiari e Piazza, furono espulsi dal contesto della cultura italiana e così successe che per due secoli ci si comportò come se il romanzo settecentesco non fosse mai esistito» (p. 46).
Non semplici casi di studio, o *disiecta membra* di un'analisi eterogenea, ma verifiche puntuali e lungo l'arco di una cronologia estesa ma significativa, volte a dare riscontro e materia ad un impianto teorico, che è poi il medesimo che sorregge le monografie maggiori di Madrignani (dall'abate Chiari a De Roberto a *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno*, Macerata, Quodlibet, 2007). I paletti ermeneutici che

sorreggono questo percorso sono messi in chiaro sin dal primo capitolo (*A proposito di critica letteraria e biografia*): se chi qui scrive non può condividere il giudizio un po' sbrigativo e senz'altro datato intorno al pensiero estetico di Croce, è certamente da apprezzare la riflessione volta a riconnettere l'opera d'arte alla vita dell'artista che l'ha prodotta, che è poi dire ai condizionamenti esistenziali che ne hanno determinato la genesi storica. Il richiamo all'esigenza di una linea interpretativa che si confronti in modo spregiudicato con la realtà e magari con il presente emerge in modo lucido (e significativamente in pagine che appaiono assai 'fresche', sebbene risalgano al 1975) nella rassegna dedicata al materialismo di Sebastiano Timpanaro e al suo dibattito acceso con le teorie psicanalitiche. Scrive Madrignani: «Quando, ad esempio, Timpanaro tenta una congiunzione fra cultura e vicenda epistemologica, così facendo egli forza la problematica filosofica ad uscire dallo specialismo accademico e a subire sul piano della concreta storicità contaminazioni e allargamenti che ne fanno, in una delle zone di ricerca fra le più declassate, un corroborante esempio di marxistica storia delle idee» (p. 17).

Il quadro interpretativo disegnato da Madrignani ha il merito di mostrare come sulla tradizione del romanzo italiano, e in particolare su quella del romanzo a cavallo tra Otto e Novecento, si sia abbattuta una sorta di 'tempesta perfetta': prospettive ermeneutiche divergenti e spesso in conflitto aperto e acceso tra loro, per ragioni diversissime, hanno per la verità contribuito significativamente all'oblio che ha seppellito la narrativa nostrana. Se a Croce si deve senz'altro, nei primi fascicoli della «Critica», il ragguaglio critico più avvertito intorno a quella stagione letteraria, fu per altro verso proprio l'affermarsi del pensiero crociano a far piazza pulita dei residui positivistici, e pure, più o meno volontariamente, della letteratura che quella temperie raccontava un po' morbosamente. Per parte sua il fascismo imperiale e imperante, per ragioni tutte diverse, aveva bisogno di 'fascistizzare' i grandi autori padri della patria (Dante *in primis*), «ma si curava ben poco di scrittori di provincia o di nicchia» (p. 50).

I curatori hanno voluto additare nel sottotitolo che la storia tracciata da Madrignani è in primo luogo una «storia materiale», che fa perno su un'analisi smagata della nascente industria culturale settecentesca. Lo dimostra il capitolo dedicato a *Il romanzo, catechismo per le riforme*, che muove le sue premesse dai centri d'irraggiamento editoriale del romanzo italiano settecentesco (Venezia e Napoli), per sottolineare poi come «il romanzo italiano nasce e s'impone come un genere selvaggio, i cui rozzi meccanismi di seduzione sembrano sfuggire ad ogni credenziale estetica» (p. 63). Non è però solo l'attenzione rivolta ai meccanismi economici di produzione e diffusione delle opere narrative a inquadrare le pagine di Madrignani nella cornice dell'interpretazione del nostro Settecento proposta da Venturi: l'analisi documentata e politicamente orientata delle iniziative editoriali di Giuseppe Maria Galanti, e in particolare delle sue *Osservazioni intorno a' Romanzi* (del 1780), indirizza l'indagine a cogliere in questi fenomeni il versante letterario (forse quello più significativo) della temperie riformatrice che attraversava il continente. Sia

permesso aggiungere *en passant* che la riflessione dedicata a Napoli (alla sua cultura e alla sua editoria) conferma il ruolo non già di 'periferia', ma di vera e propria frontiera avanzata d'Europa, rivestito dal Regno nel corso del XVIII secolo.
Analisi letteraria e ricostruzione politica si affiancano efficacemente nelle pagine dedicate a quel particolare filone del romanzo postunitario che è il romanzo parlamentare, dove alla condanna del malaffare e al bilancio disincantato del degrado sperimentato dal mondo politico si affiancano quadri di costume «d'impronta realista, o microrealista», osserva lo studioso, che nel complesso non tengono il passo «al confronto con la realtà civile» (p. 121). Lo scenario romano di gran parte di questa produzione oscilla tra la rappresentazione di corruzione e statalismo da un lato, e l'opposizione al cattolicesimo, quest'ultima segnata anche da un sentimento di disprezzo antropologico, dall'altro. L'evolvere dello scenario è registrato puntualmente da scrittori certo 'minori', ma proprio per questo interpreti prossimi della cronaca: «nel volgere di pochi anni il romanzo si trova di fronte alle non poche trasformazioni della vita nazionale: alla Comune si erano succeduti i Fasci siciliani e la repressione del 1898, Crispi, le prime imprese coloniali, gli scandali bancari e infine l'allargamento della legge elettorale; insomma è un mondo che va ristrutturandosi in articolazioni sociopolitiche nuove» (p. 133). Tuttavia il sentimento di decadenza e la fine del patriottismo risorgimentale sono gli elementi che prevalgono nell'opera che forse spicca maggiormente in questo percorso, *I vecchi e i giovani*, pubblicati tra 1909 e 1913 da un Pirandello autore ormai affermato.

In queste note non possiamo dare compiutamente conto di tutti i passaggi, e soprattutto delle affascinanti tappe intermedie che disegnano il percorso frastagliato di questa storia vera e ricca del romanzo italiano moderno. Una sezione assai nutrita è per esempio quella occupata dagli studi deamicisiani: a partire dalla rivalutazione ideologica di De Amicis, intervenuta nei primi anni ottanta, Madrignani si è impegnato in una perlustrazione minuziosa dell'opera di questo scrittore, come pure di Collodi e della narrativa ottocentesca per l'infanzia (otto i contributi raccolti in questo volume, a partire dall'intervento del 1984, originariamente apparso ne «l'immaginazione», per il saggio di Timpanaro dedicato al *Socialismo di Edmondo De Amicis*, Verona, Bertani, 1983).
Approssimandosi alla contemporaneità, il vaglio di Madrignani ama svelare sfaccettature inconsuete: è così che incontriamo la sua precocissima accoglienza alla *Diceria dell'untore* di Bufalino, apparsa in «Belfagor» del settembre 1981, o ancora i racconti salentini di Piero Manni presentati sul «Ponte» del 2002. Ancora dalle pagine di «Belfagor» del 2002 viene la rilettura del dialogo-intervista tra Marcello Sorgi e Andrea Camilleri: il tema della sicilianità e una non celata simpatia per la leggerezza profonda e pensosa di Camilleri si coniugano con temi tipici nella critica di Madrignani come il rapporto non risolto tra l'io narrante dell'autore e la fruizione estetica dell'opera d'arte.

Il recensore Madrignani sa essere anche finemente pungente: è il caso delle pagine del 1976 per il successo letterario riscosso da *Vestivamo alla marinara* di Susanna Agnelli. Lo studioso si chiese sornione: «Ma per farsi leggere da questa pletora di lettori sfaticati non basta non sapere scrivere, è bene non sapere neppure di cosa si scrive, e assumere la chiacchera vanesia e inconcludente del salotto come modello o almeno traccia di un'opera che vorrebbe essere la cronaca di un ventennio, che è poi il Ventennio per antonomasia» (p. 413). Madrignani, scolaro diretto di Luigi Russo, ha avuto lunghe frequentazioni con diavoletti e arcidiavoli, e – si sa – simili familiarità lasciano il segno.

Chi scrive queste note alquanto estemporanee non ha avuto l'occasione di conoscere personalmente l'autore, pur avendo fatto, per un certo tempo, il suo stesso mestiere: il nome di Madrignani, infatti, è per me legato alla redazione di «Belfagor», di cui Madrignani fu segretario negli anni in cui la sede editoriale era a Pietrasanta, ancora nella villa *La Belfagoriana*, che dopo la scomparsa del fondatore rimase centro operativo del bimestrale sotto l'occhio attento di Teresa (Sara) Saracinelli Russo, fino alla morte di quest'ultima nel 1983. Per il lontano successore, subentrato a svolgere quei compiti alla fine degli anni ottanta, il nome di Madrignani era – dopo qualche tempesta, di cui avrei avuto notizia solo molto più tardi – quello di un collaboratore prezioso, capace di interventi ora eruditi ora polemici, ma sempre nella linea spirituale dell'*Elogio della polemica*: «Qui non si vuol dir male di nessuno – scriveva Luigi Russo nel 1926 – siamo gente di altra razza e facciamo un nostro viaggio particolare, e sulla nostra via non ci è dato imbatterci né di darci noia con turisti in gita di piacere. Quindi non ira ci sferza. […] Ma diciamo anche: l'Italia non è lì. C'è parecchia gente che oggi lavora, nel nostro Paese, e artisti, storici, filologi, filosofi, ma è gente che lavora con una certa lentezza e con un certo scrupolo. E soprattutto è gente che ha un grande pudore del proprio lavoro».

Dopo la lettura di molti dei contributi raccolti in *Verità e narrazioni*, ciò che resta, infatti, è proprio il rigore metodico e analitico di questi studi, la volontà di capire e far capire, l'obiettivo di disegnare una mappa affidabile di una terra incognita. La lettura di queste pagine permette di intravedere nella critica di Madrignani quell'attesa cartografia del romanzo italiano moderno, assente dalla nostra manualistica letteraria e lontana dalle preclusive impuntature ideologiche della critica oggidiana.

Gregorio De Paola

Contro la «smaterializzazione»

«Il Novecento per ‘dimostrare’ l’infruttuosità del confronto tra biografia di un autore e testo ha concepito un programma di smaterializzazione e di mascheratura estetica per cui l’opera non avrebbe rapporto con chi scrive: di qui la proposta di una teoria interpretativa fondata sul rifiuto dell’extratestuale in ogni sua forma»: l’accusa perentoria e inflessibile deflagra ad apertura (p. 1), insieme con l’implicito progetto di un’altra strada da imboccare, come in effetti avviene nelle pagine successive del volume *Verità e narrazioni*, che raccoglie 49 saggi sparsi, distribuiti in 12 sezioni. Considerando che il volume precedente, a cui esso si collega idealmente già nel titolo (al punto che nelle intenzioni dei curatori insieme vanno a costituire un ‘dittico’), *Verità e visioni*, conteneva altri 24 saggi in 5 sezioni, se ne può facilmente concludere che il lettore ha adesso a disposizione un insieme corposo di 73 scritti, per complessive 655 dense pagine, che coprono un periodo di oltre trent’anni, dal 1972 al 2006. I temi affrontati, che spaziano su soggetti tanto diversi (poesia, pittura, cinema, politica, romanzo), confermano l’ampiezza e varietà degli interessi di Madrignani, frutto di quella curiosità «incontenibile e onnivora» (p. XII), di cui parlano i curatori nello stimolante saggio premesso alla raccolta, e che già Antonio Resta aveva qualificato come ‘illuministica’, alimentata da una ‘irrequietezza conoscitiva’ che lo spingeva a fermarsi spesso nei suoi vagabondaggi per le strade e le piazze della città in cui è vissuto e ha insegnato, Pisa, perfino davanti a una vetrina o a una bancarella. Ma per tornare a quell’incipit così radicale e coglierne tutta la carica polemica contro ogni separatezza tra opera e biografia, di cui si sono fatti sostenitori, in particolare, due indirizzi di studio, l’idealismo (*consule* Croce) e lo strutturalismo, diversi tra loro, ma convergenti nel sostenere l’autonomia e l’autosufficienza dell’opera d’arte dalla biografia, occorre fare un passo indietro, e ricordare la lettura che Madrignani aveva dato del positivismo in generale e del contributo di Taine in particolare. Al primo, al netto di semplificazioni, rozzezze e strumentalizzazioni, riconosce francamente «il potenziale di emancipazione e di conoscenza legato al suo materialismo che non esitava a coinvolgere l’intera dimensione dell’uomo, sia a livello bio-psicologico che a livello sociale» (*Scienza, filosofia, storia*, p. 15). Quanto a Taine, Madrignani considera un grande passo avanti il suo tentativo di «scientificizzare lo studio della produzione artistica», la quale, pur senza sottovalutarne la complessità, non aveva nulla di ‘misterioso’: «Per Taine la prima verità estetica è che l’opera d’arte non nasce mai isolata, non è un’eccezione, ma il risultato di una convergenza di elementi naturali, politici e sociali, da cui non si può

staccare l'artista, ma nei quali anzi è compito del critico-scienziato riimmergere il prodotto artistico» (ivi, p. 6).
Di qui l'invito metodologico, in sintonia anche con una personale lettura e rielaborazione del marxismo, per una critica ad ampio raggio, che includa tutti gli aspetti della realtà (ideologia e psicologia, rapporti con il pubblico e fortuna editoriale, economia e società, materiale e immaginario, ecc.), sì da ovviare a un'analisi dimidiata, fortemente parziale, tutta tesa a considerare il testo puro frutto dello Spirito o di una struttura linguistica avulsa da qualsiasi contesto. A ogni forma di «smaterializzazione», condotta da tendenze irrazionali, spiritualistiche, idealistiche o strutturalistiche, Madrignani contrappone con disinibita protervia la «materialità» dell'opera, una materialità di stampo leopardiano, corroborata dagli apporti di indirizzi filosofici (dal marxismo alla psicanalisi) e di criteri metodologici successivi (dalla narratologia alla teoria della ricezione).
Chi provi a sfogliare il volume, di fronte alle pagine dedicate ad autori quali Pietro Chiari o Carlo Bini, Luigi Gualdo o Giuseppe Mezzanotte, Arturo Graf o Amalia Guglielminetti, Matilde Serao o Giulio Angioni, giusto per fare alcuni nomi, non proprio notissimi anche a un lettore di media preparazione, potrebbe avere l'impressione che a guidare Madrignani in queste sue scelte possa essere stato un esuberante gusto per l'eccentrico, il desueto. Che però non di questo si trattasse, ma di ben altro, connesso a una assai più ampia e drammatica visione dell'uomo e del mondo, si vedrà più avanti. Intanto colpiscono i risultati di tale ricognizione, le pagine di grande finezza dedicate ad autori che proprio Madrignani ha contribuito a 'resuscitare'. Si vedano, ad esempio, i saggi dedicati all'abate Pietro Chiari o a Carlo Bini. Nel primo caso vengono tratteggiate, ma si dovrebbe dire 'riscoperte', le origini settecentesche del romanzo moderno in Italia; nel secondo si richiama in vita una figura certo difficile da classificare, e anche per questo destinata all'isolamento, ma figura eccezionale, che per la radicalità del suo materialismo e per il suo ateismo, e quindi non solo per una diversa scelta linguistica, incarna una quasi sconosciuta alternativa antimanzoniana.
Queste escursioni stravaganti consentono peraltro a Madrignani di giungere a conclusioni di carattere generale particolarmente innovative, a volte in radicale dissenso addirittura con uno dei mostri sacri della critica letteraria in Italia, e non solo, secondo cui la letteratura italiana del secondo Ottocento sarebbe «solo provinciale, solo arretrata, solo benpensante e malscrivente, così come la vedeva, tra gli altri Contini; un modesto paesaggio campagnolo senza *charmes* e misteri» (p. 266); e di accumulare sufficiente materiale per superare il «pregiudizio che ha condannato all'ostracismo la narrativa italiana a partire dalle sue origini (tuttora si tende a negare l'esistenza di una narrativa premanzoniana)» (p. 61): affermazione che Madrignani, dopo ricerche minuziose condotte tenacemente per anni, motivava in pagine mirabili per erudizione e acume sul quasi sconosciuto Antonio Piazza e soprattutto sull'abate Chiari, «primo romanziere d'Italia». Il 1753, anno di pubblicazione de *La filosofessa italiana*, in cui Madrignani scorge «uno sguardo

vitale e ammiccante sul ‘mondo’, una ‘scanzonata’ vivacità di chi scopre nel romanzo il luogo della liberazione e dell’azzardo» (p. 60), è infatti per lui l’anno di nascita del romanzo moderno, e di una letteratura che dà vita a un «nuovo modo di leggere, rapido e facile, dove l’imparare si accompagna all’edonistico stimolo del lettore disinteressato» (p. 62): una letteratura, peraltro, in grado di farsi al tempo stesso portatrice di un messaggio coraggioso e fortemente innovativo: «Il primato della morale come dottrina del bene pubblico [che] apre la strada al discorso sulle riforme istituzionali» (p. 71).

L’attrazione per i minori che domina tutta la raccolta e ne costituisce in un certo qual modo la cifra caratterizzante, viene declinata non solo come attrazione verso *autori* (a torto ritenuti) minori, ma anche verso *opere* minori di autori già consacrati dal canone, che lo porta, ad esempio, a rivalutare pagine dimenticate di Carlo Collodi: «Viene il dubbio che tanta eccezionalità di scrittura - scrive riferendosi ovviamente a *Pinocchio* - pur rimanendo tale, abbia una sua storia interna, non nasca per caso, non sia un albero senza radici. O forse converrà attenersi alla tesi miracolistica di un *Pinocchio* sorto non si sa come né dove? Credo valga la pena di tentare la strada che porta a guardare cosa c’è dietro *Pinocchio*, senza per questo leggere tutte le attività di Collodi come un avvio all’ammirato capolavoro» (p. 275).

Lungo questo tracciato, quella che viene fortemente incrinata o sovvertita è l’idea di un canone valido per tutti, di una classificazione e di un insieme di giudizi comunemente accettati e spesso suggeriti e ‘imposti’ proprio da quelle estetiche ‘smaterializzanti’ che sono il costante bersaglio polemico di Madrignani. Il quale, nel saggio (ultimo della I sezione, che si può considerare una specie di personale discorso sul metodo) dal titolo programmatico e paradigmatico *La grandezza dei minori*, afferma: «Per studiare narratori, siano essi imprevedibilmente interessanti o immersi nel grande mucchio degli autori ‘industriali’, è necessario abbandonare i criteri dell’opera d’arte con la maiuscola e far risaltare i pregi di uno stile *collettivo* e le *linee di tendenza* che esse esprimono. I cosiddetti minori sono il sale della terra, senza di loro non si capiscono gli orientamenti e i bisogni del *pubblico*, né si capiscono gli orientamenti e i bisogni di letterati più attenti e acuti a livello di gusto di quanto si sia soliti credere. I libri, com’è noto, appartengono ai lettori e non agli autori: il critico deve scavare per fare emergere insieme ai valori qualitativi l’incidenza di quanto concorre a creare un gusto, una cultura e un indirizzo mentale. D’altra parte anche i capolavori nascono da un *humus* di solidarietà o di ostilità in cui gli stimoli di nuove forme espressive si presentano appena abbozzate» (pp. 49-50).

Radici, humus, o, come dice altrove, più prosaicamente, contesto: l’interesse per la *genesi* dell’opera letteraria attraversa tutta la riflessione di Madrignani, fuori da ogni facile e illusoria spiegazione miracolistica. In ciò sensibile anzitutto, come ben sottolineano i curatori (p. XIV), alla lezione di Gramsci, e quindi attento a quei «sentimenti diffusi, mentalità, costumi del paese […] da cui germoglia l’ethos di una nazione» e, più in generale, alla lezione del marxismo, da cui era partito lo stimolo per quelle «ricerche innovatrici sul nesso arte-società e sulla materialità dei rapporti

culturali: editoria, pubblico, e tutti quei bassi interessi che ‘immeschiniscono’ l’alta soggettività dell’Artista e del Critico» (p. 35), ma che costituiscono invece quelle che Madrignani chiama «basi materiali della scrittura» (p. 48).
Al centro degli altri tre saggi che costituiscono la I sezione è appunto il problema della soggettività. Il primo, *A proposito di critica letteraria e biografia*, discute, come si è accennato, del ruolo di quel particolare extra-testo che è l’autore stesso, la sua biografia, in tutta la sua materialità; nel secondo, *Filologia e psicanalisi*, prova a chiarire, in serrato dialogo con l’amico Timpanaro, che cosa Freud può dirci sulla psiche dell’autore – e dell’uomo; nel terzo, *Le mal de Maupassant*, analizzando il caso-limite dello scrittore francese, Madrignani si affaccia su uno dei misteri più complessi, non quello (teologico) del verbo che si fa carne, ma quello (scientifico-filosofico) della carne che si fa verbo.
La polemica contro Croce e lo strutturalismo, costantemente condotta anche nei saggi raccolti in questo volume, potrebbe a prima vista sembrare frutto di quella ossessione che non di rado caratterizza i diversi indirizzi di studio e di ricerca, se la posta in gioco non fosse alta: che cos’è un testo letterario? Quale la sua natura? Che ruolo svolge l’autore, e qual è il suo statuto *ontologico*? Dentro quale cornice *metafisica* vanno collocati? Madrignani ha buon gioco nel dimostrare la povertà e le contraddizioni derivanti dalla concezione dell’autosufficienza e dall’autoreferenzialità del Testo, dal rifiuto dell’extratestuale: «La norma testualistica è quella di una pratica del soliloquio, dove il critico, nel tentativo, disperato, di identificarsi con l’autore mette al primo posto i fantasmi del proprio io» (p. 2), sicché il critico ‘isolazionista’ è costretto o a far dire ai testi quello che lui stesso pensa, oppure forzarlo per fargli dire l’indicibile.
Madrignani fa così quasi toccare con mano come al Croce teorico, il quale sostiene che «la vera biografia di un poeta è nella sua poesia», alla sua assolutezza antiempirica, si oppone lo stesso Croce critico che parla invece della «vita passionale che porge la materia alla poesia» – anche se poi «le passioni non sono più passioni; si derazionalizzano i processi razionali; le esigenze pratiche si rarefanno fino a estinguersi» (p. 8). Quanto a Proust, per tantissimi versi assai distante da Croce, ma a lui vicino nella comune passione antibiografica, il quale nel suo *Contre Sainte-Beuve* aveva sostenuto la radicale separazione tra vita e arte, Madrignani obietta come proprio esso costituisca «uno di quegli scritti marginali che entrano a pieno diritto nella ricostruzione della ‘vita’ di uno scrittore e offrono elementi di giudizio a quanti si propongono di cogliere il complesso tragitto, la stratificazione e i livelli di consapevolezza estetica della *Recherche*» (pp. 4-5), mostrando insomma come Proust incorra in una contraddizione che richiama il paradosso del mentitore.
Ma qual è l’ontologia (il termine è di Madrignani) identitaria dell’autore, e più in generale dell’uomo? La domanda ritorna nel secondo saggio, *Filologia e psicanalisi*, in cui Madrignani discute il saggio di Timpanaro *Il lapsus freudiano*. È noto quanto stretta fosse tra i due la consonanza intellettuale, ideale e politica, cementata da una comune adesione a un rigoroso materialismo. Tanto più significativa appare allora la

difesa di Freud e della sua teoria del lapsus, messa in discussione da Timpanaro, al quale tutta la psicanalisi sembrava ‘speleologia’ psicologica, una ricaduta nell’idealismo, e difesa invece da Madrignani. Senza entrare nei dettagli, evidentemente complessi, è però importante accennare almeno agli argomenti utilizzati. Madrignani sostiene che per Freud «il lapsus è un fenomeno materiale, fisico, così come in generale la parola intesa come la può intendere uno psichiatra non idealista: si tratta insomma di fenomeni particolari che si riallacciano tutti quanti ad una corporeità che Freud non ha mai, come medico almeno, eluso», invitando a connettere «gli aspetti linguistici ai lapsus corporali, come i tic, le devianze motorie, le ‘stranezze’ comportamentali» (p. 18).
A Timpanaro, Madrignani rimprovera di avere un’immagine dell’uomo «strettamente fisiologica», di far convivere, quasi giustapposti, senza la necessaria continuità, ‘l’animale pensante’ e l’*homo socialis* del marxismo, a cui assegna una posizione privilegiata: «Quello che Timpanaro non accetta è una concezione che incorpori, come materiali strutture permanenti, forme psichiche che nascono sì dalla storia, ma da quella storia naturale di lungo periodo che risente solo parzialmente e in piccola parte di quell’altra storia umana che si svolge al suo interno»; è «l’eredità dell’animalità psichica (…) cristallizzata in strutture portanti dell’uomo civile», «la durevole identità dell’animale-uomo nel tempo», che costituisce una «lucida liquidazione di ogni antropocentrismo», e «una contestazione globale di ogni morale cristiana e borghese», nonostante i condizionamenti tipici del suo tempo a cui Freud non si è saputo sottrarre (p. 19).
Sono temi questi, in particolare la persistenza dei condizionamenti materiali e naturali, che ritornano anche nel saggio su *Le mal de Maupassant*. Attraverso l’analisi certosina del numeroso, e spesso ormai dimenticato, materiale clinico che si era occupato del nesso arte/follia, a proposito soprattutto dei problemi fisici e psichici che porteranno un autore di successo come Maupassant a un tentativo di suicidio nel 1891, seguito dall’internamento in una clinica da cui uscirà solo morto, due anni dopo, Madrignani trova conferma della sua critica alle teorie ‘formalistiche’, e dell’importanza di prendere in considerazione la «materialità fisiologica e biografica, che se non è il centro dei processi di formalizzazione, ad essi si riconnette attraverso un complesso lavoro psichico di ideazione e di ricreazione» (p. 36). Intanto in quegli «scritti di ‘critica medica’ si dissolve il mito della sanità e si avanza, in anni di problematico ritorno all’io, un concezione dell’arte in cui il male clinico introduce a una più larga, misteriosa e minacciosa concezione della psiche e della sua terribile dinamica psicofisiologica» (p. 45).
Un filone, un groviglio, di domande e di problemi su cui Madrignani si è costantemente interrogato, puntando sempre sulla concezione dell’uomo come essere insieme naturale e sociale, tanto da sottolineare pervicacemente le basi materiali della stessa espressione artistica**.** E che avrebbe potuto riassumere aggiungendo a uno dei versi più inquietanti di Shakespeare – «Noi siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni» – un semplice «e viceversa».

Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia, a cura di A. Giannanti, G. Lo Castro, A. Resta, Edizioni ETS, Pisa 2020. Di qui le citazioni, quando non altrimenti indicate.
Verità e visioni. Poesia, pittura, cinema, politica, a cura di A. Giannanti e G. Lo Castro, con uno scritto di Antonio Resta, Edizioni ETS, Pisa 2013.
Scienza, filosofia, storia e arte nella cultura del positivismo, in F. Angelini e Carlo A. Madrignani, *Cultura, narrativa e teatro nell'età del positivismo*, Bari, Laterza 1975.

Gianfranco Ferraro

Esercizi spirituali di un materialista storico

Il nuovo corpus di testi di Carlo Alberto Madrignani, raccolto e reso finalmente disponibile dal lavoro degli allievi e amici Alessio Giannanti, Giuseppe Lo Castro e Antonio Resta, apporta un tassello significativo alla meritoria opera già iniziata con l'edizione di *Verità e visioni. Poesia, pittura, cinema, politica* (2013), permettendo di disegnare finalmente a tutto tondo la mappa di interessi di uno studioso e di un intellettuale tra i più originali del secondo Novecento italiano. È un lavoro di consegna che in effetti lo stesso Madrignani aveva iniziato, pubblicando poco prima di morire, nel 2008, quell'*Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno* (2007) che, nelle intenzioni dell'autore, doveva offrire per lo meno la traccia attraverso cui leggere e interpretare il suo stesso metodo di ricerca oltre che il motore forse più importante della sua analisi critica: l'indagine sul romanzo. Entrambi, infatti, metodo e analisi teorica, appaiono in *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia* (2020) chiaramente collegati, a dispetto della frammentazione di un'opera che attraversa riviste, si traduce in scritti occasionali, si innesta in qualche dibattito "minore", secondo una modalità del lavoro critico, ormai poco praticato nelle contemporanee e burocratizzate istituzioni di ricerca, che intrecciava l'attenzione verso il presente con la materialità di una ricerca storica volta a comprendere tessuti culturali a volte secondari, a volte apparentemente meno attuali, senza mai confondersi, tuttavia, con la dotta vanità, ma al contrario identificandosi con l'indagine interessata intorno ai nessi che hanno reso possibile la costruzione di un certo cosmo storico e culturale, i cui fili possono, o meno, annodarsi sino al presente da cui si parla e su cui, in ultima istanza, ci si deve interrogare.
È quindi giusto chiarire da subito, come fanno i curatori, che il lavoro critico di Madrignani rimanda ad una "materialità", che, se è certamente figlia del materialismo storico italiano che, incrociando lo storicismo desanctisiano di Luigi Russo e attraverso il magistero di Sebastiano Timpanaro, risale sino al marxismo di Gramsci, lo è però innanzitutto nella prassi e, solo in accordo con quest'ultima, anche nell'ideologia. È vero infatti che, per Madrignani, la scelta del motore da cui far muovere la macchina dell'analisi critica è strettamente dipendente dal metodo utilizzato: non il contrario. La forza ermeneutica del motore che muove Madrignani, una pluridecennale ricerca archeologica sul romanzo in Italia, si dispiega in quella macchina teorica che adesso possiamo osservare in modo compiuto: ma che il motore dovesse essere quello e non un altro lo capiamo solo a condizione di comprenderne l'urgenza nata appunto dal metodo, dalla specifica «tecnologia», potremmo dire, che

consente a Madrignani di confrontarsi con la materia letteraria. È il metodo archeologico che definisce in ultima istanza la mappa di autori e i percorsi critici esplorati da Madrignani. Ed è proprio attraverso questo metodo che è possibile seguire i nessi di Madrignani con il suo stesso tempo e con le prassi metodologiche di altri autori, anche distanti. Come riassumono i curatori, alla base di questa ricerca vi è «uno schema metodologico 'aperto', che per Madrignani deve confrontarsi con una mappa a cerchi concentrici: a partire dal centro si trovano i dati testuali (dalla singola opera al corpus dell'autore e via via fino ai rapporti intertestuali con la letteratura dell'epoca) e poi si arriva, attraverso il 'vissuto' dell'autore, ai cerchi più esterni, fino al cosiddetto "contesto", e cioè la società, le culture e le ideologie di un'epoca o più semplicemente il costume di una stagione e le mode letterarie» (p. XIII).
L'ineludibile connessione del testo con la società, e viceversa, implica dunque la consapevolezza della grigia materialità di cui è fatta la storia, e di cui un metodo storico, archeologico o genealogico, o, ancor meglio, archeologico e genealogico insieme, deve prendere atto, come Foucault insegnava proprio negli anni Settanta. In questo senso, il lavoro critico di Madrignani appare adesso ragionevolmente contestualizzabile, guardando alle grandi ricerche che, contemporaneamente alla sua, si facevano strada nella (anche) sua Parigi marxista e foucaultiana come anche nella (nonostante tutto) sua Pisa, nella quale Francesco Orlando metteva a punto la sua teoria freudiana della letteratura per poi, con altri autori (Gargani, Ginzburg, Bodei, Badaloni, solo per citarne alcuni), provare a ragionare sulla passata e ancora incipiente «crisi della ragione».
È tenendo presente questo contesto che la ricerca di Madrignani si svincola un po' dalla misura strettamente disciplinare del suo lavoro, per lasciare affiorare una tensione per molti versi simile a quella dei suoi contemporanei: il critico materialista deve cioè interrogarsi sul proprio stesso metodo, senza accontentarsi di un giudizio troppo scontato sul rapporto tra il conformismo di un autore e la sua ideologia, deve scavare fino a cogliere tra le righe ciò che l'autore consapevolmente o inconsapevolmente omette o reprime. È di questa lettura dei silenzi del testo, della «formazione di compromesso», che il testo stesso rappresenta, per dirla appunto con Orlando, o dei «discorsi» che lo innervano, per dirla con Foucault, che il critico deve sapersi fare carico, proprio per ripensare il rapporto tra testualità e società e per attingere una nuova ragione, pratica, della critica materialista. Non per altro, continuano ancora i curatori, «"Scavare, comparare, evidenziare" è un motto che esprime appieno il metodo di Madrignani improntato a un'inesauribile diffidenza verso ogni forma di sclerosi politica e culturale, cordialmente aperto verso opere dimenticate, ma con una valutazione ponderata e comparativa» (p. XVIII). Se il metodo appare dunque come tutt'altro che neutrale verso la materia, verso ciò che dalla materia può essere tirato fuori e rimodellato, esso non è però neanche neutrale verso la costruzione di una etica del ricercatore che, tra i lasciti di Madrignani, non risulta certo quello meno secondario. Così come disegna i percorsi di ricerca, un certo metodo, materialista, disegna anche una specifica attitudine, un *ethos*,

dell'osservatore verso la sua materia. È in questo senso che, proprio scorrendo i diversi saggi, la ricerca di Madrignani sul romanzo appare come una serie di esercizi spirituali, nel senso, sia chiaro, che Pierre Hadot dava a questa espressione, quando interpretava su un piano prettamente pratico i modelli filosofici degli antichi filosofi stoici e di diversi scrittori, filosofi e critici della modernità. Fulcro di questo tipo di esercizi è una metodica dell'attenzione, che forma ad un certo tipo di relazione performante con la materia su cui si lavora, sia essa quella di un testo, quella della società, o quella della stessa vita. È precisamente di questo esercizio di attenzione che ciascun saggio sembra essere testimonianza. Così, il filo stesso della ricerca di Madrignani, più che comporre una univoca costellazione interpretativa, appare invece il segno di un lavoro pratico della ragione, il cui accento non si consuma interamente nel quadro determinato da un singolo saggio, ma, proprio dove più ossessivamente sembra incunearsi nella pagina o nell'epistolario di un autore, rinvia ad un lavoro e ad una fedeltà che continuamente lo trascendono. È questa tensione che, proprio grazie al lavoro dei curatori, oggi può essere riletta come la tensione fondamentale che porta Madrignani ad occuparsi dell'origine del romanzo in Italia. Una tensione che si fa cura del metodo e, attraverso questo, prende in carico e interroga la stessa società in cui vive, unico vero vincolo a cui Madrignani, come materialista storico, sente di dover corrispondere.

Una conseguenza logica di questa tensione è ad esempio l'attacco mosso contro l'eccessivo antibiografismo della critica crociana e poi tardo-novecentesca, che, in nome dell'ossessione testuale, fa del testo, e delle sue varianti, intratesto e intertesto, una sorta di nuova metafisica scolastica da cui devono essere espunte le radici spesso maligne e contraddittorie della vita sociale. Al contrario, invece, spiega Madrignani, in *A proposito di critica letteraria e biografia*, «[d]allo studio della cultura di un autore conseguono due effetti salutari: aumentare lo spessore del rapporto fra lettore e opera e contribuire a contenere quel tasso di arbitrarietà e di assimilazione soggettivistica a cui è esposto ogni esegeta» (p. 2). Per nulla indifferente, proprio nel senso di una cura del metodo, è l'attenzione di Madrignani verso l'effetto di disciplina che una critica non solo testuale può avere sullo stesso critico. La «norma testualistica», non viene infatti attaccata da Madrignani solo per la sua incapacità di dare conto del testo: questa stessa incapacità viene infatti sottilmente ricondotta alla psicologia egoica, individualista, su cui si sviluppa quel tipo di critica, null'altro in fondo che «una pratica di soliloquio, dove il critico, nel tentativo, disperato, d'identificarsi con l'autore, mette al primo posto i fantasmi del proprio io fino ad azzerare le differenze dell'oggetto» (p. 2). Sia che il critico proietti se stesso sul testo o che pretenda invece di fargli dire qualcosa che esso non dice e non può dire, in entrambi i casi la conseguenza è che il testo viene annichilito dalla particolare attitudine che il critico avrebbe innanzitutto con la sua stessa ricerca. Al contrario, un'attitudine capace di preservare il testo, restituendolo alla sua libertà, verrebbe proprio da un'attenzione alla «vita», cioè a tutte le multiformi esperienze che legano il testo, appunto, al contesto storico. È questa attenzione, d'altronde, che preserva il critico dall'assumere una posizione prevalente,

quando non esplicitamente narcisistica, nei confronti dell'oggetto, formando così lo stesso critico ad un certo tipo di relazione libera con se stesso e col proprio mondo. Madrignani recupera così, senza schacciarvisi, l'oggettivismo di Sainte-Beuve, ferocemente attaccato da Proust. Giocando di fioretto con Orlando, grande difensore del Proust antibiograficista, Madrignani utilizza la sua arma più tradizionale, quella di ricondurre la posizione di uno scrittore alla complessità delle radici: «[S]ul versante filosofico le riflessioni di Proust si fondano su una premessa non detta che è un cardine dell'epistemologia di fine secolo, cioè la fede in un processo dicotomico come fondamento dell'apparato psichico» (p. 4). Proust è così ricondotto ad una «ontologia identitaria», tipica di un certo psicologismo positivista opposto a quello di Sainte-Beuve, fondata sull'opposizione io / altri che, per lo meno, dovrebbe suscitare un moto di disincantato scetticismo anche verso la sua posizione. Madrignani non prende il *Contre Sainte-Beuve* come un testo conchiuso, definitivo, ma lo pone in relazione alla contemporanea elaborazione della *Recherche*: più che come un manifesto di psicologia estetica, il testo critico è così ricondotto alla sua natura di ragionamento preparatorio, la superficie emersa del «retroterra di uno scrittore che dialoga con se stesso», un retroterra che non smette di poggiare su un credo avanguardista comune ad altri scrittori del tempo e sulla reazione che all'interno dello stesso dibattito scientifico si muoveva alla critica psicologista che voleva fare di ogni scrittura (si pensi al caso di Leopardi) il prodotto o il sintomo di una patologia. In questa direzione si muoveranno del resto gli stessi scritti critico-letterari di Freud, a cui Orlando contrapponeva appunto la posizione di Proust e il *Motto di spirito* dello stesso Freud, come strumenti ermeneutici di una lettura non biografista: diffidente verso quest'ultima, ma d'accordo con Orlando nel ritenere il fatto letterario l'emersione di un cosmo complesso, Madrignani si schermiva però, proprio per questo, dalla crociata orlandiana contro il dato biografico. Anche la vita dell'autore deve far parte, in definitiva, di quel cosmo sociale che si mostra tra le righe del motto di spirito letterario. Allo stesso modo, contro il recupero orlandiano e degli intratestualisti alla Genette della retorica antica, Madrignani affonda un colpo da manuale nei confronti, in definitiva, del peccato mortale della critica, ovvero quella mancanza di senso storico che pretende di interpretare attraverso paradigmi classici un testo nato in un'epoca letteraria estranea a quei paradigmi. Come la natura umana è pensabile solo nella sua storicità, una natura testuale assoluta non può esistere. A meno di non voler proiettare su un testo uno spirito sistematico, una critica deve quindi sempre adottare un metodo attento verso la concretezza dell'evento letterario, metodo che è, *mutatis mutandis*, quello del materialista storico. Ed è proprio attraverso le ultime parole, riguardanti proprio il metodo, che questo saggio su critica letteraria e biografia si rivela come indicativo rispetto l'approccio metodologico complessivo di Madrignani: «[U]na ricerca che investa l'avantesto socioculturale sostituisce all'autoreferenzialità la spinta alla scoperta e alla verifica e, mentre diffida dell'*esprit de système*, avanza confrontandosi e selezionando le informazioni provenienti da nuovi materiali che provocano nuovi interrogativi, dentro e fuori dal testo» (p. 11).

D’altronde, se la prassi del metodo critico non può che riportare alla storia, includendo in essa la biografia, è vero che lo stesso motore che Madrignani sceglie per condurre la sua critica – un’archeologia del romanzo in Italia – difficilmente potrebbe mettersi in moto al di fuori della storia: come leggere altrimenti figure minori di romanzieri e politici quale Martini, o di maggiori, come De Roberto, i cui intrecci narrativi si associano o si mescolano ai profondi disincanti esistenziali scaturiti dalle vicende effettivamente vissute? Da qui, l’interesse di Madrignani per il romanzo parlamentare, sottogenere «minore» portato alla luce da Gramsci come elemento di comprensione delle «viscere di un Paese di recente formazione disarticolato in centri periferici non ancora penetrati da una qualche pratica unitaria» (p. 119). E ciò che Madrignani cerca nella narrativa parlamentare è proprio quel sottotesto al racconto ufficiale della Nazione, che permette di raccogliere le critiche alla cultura egemone e, attraverso queste, quelle speranze di alternativa e soprattutto quelle ambizioni sconfitte che, proprio perché sconfitte, si sono rifugiate nella letteratura. Nella ripresa critica del romanzo parlamentare, a partire dal saggio *Il Parlamento nel romanzo italiano* (pp. 119-142), Madrignani fa uscire dalle nebbie della grigia mediocrità storica a cui quel genere si vorrebbe consegnato quello che gli appare invece come un passaggio obbligato della sua stessa archeologia. Se nella storia del romanzo italiano possiamo trovare una sorta di immane archivio di tutti i «discorsi» che hanno definito lo spazio sociale e psicologico in cui si è costruito il volto del Paese e il suo stesso presente storico, riportare alla luce l’antiparlamentarismo più risentito o le utopie del possibile che mettono in questione la cultura del trasformismo istituzionale, agitando ad esempio lo spettro della maggioranza votante, significa sondare le pulsioni che ancora agitano il presente, portandole alla luce attraverso un altro discorso, quello appunto del critico materialista.

C’è, in questo, tutto lo strabismo che Madrignani rivendica per la critica, e in particolare per la sua, sismograficamente attenta con un occhio a ciò che accade nel presente, e con l’altro impegnata a modellare un discorso capace di disegnarne un’alternativa, scavando proprio lì dove il presente guarda meno. Un simile esercizio sembra identificarsi *in toto*, ancor più che con una mossa ideologica, con la cifra di un metodo, con una «metodica» quotidiana non diversa da quella degli antichi Stoici riconsegnati al pensiero italiano da Leopardi e da tutta la critica storica, e che lega, con un filo ideale, il Machiavelli esiliato, che dall’Albergaccio scrive all’amico Vettori, al Gramsci lettore nel carcere di Turi. Forse, persino al Marx londinese che, senza alcun disincanto, pur avendo dietro di sé tutte le rivoluzioni sconfitte del lungo Ottocento, prepara nel British Museum la rivoluzione possibile, quella che un giorno dovrà avere effettivamente luogo. Se la critica di Madrignani ha ancora molto da dire è perché è figlia autentica di questo modello: una pratica storica della materia di cui è fatta l’esistenza degli uomini.

Francesco de Cristofaro

«Il sale della terra».
La cultura del romanzo secondo Madrignani
(con breve replica personale)

1. Mi pare che, nel metodo dispiegato da Carlo Alberto Madrignani nella sua felice militanza critica e accademica, un aspetto più di ogni altro meriti oggi una riconsiderazione attenta. Questo aspetto è limpidamente riassunto nel sottotitolo trovato dai curatori di *Verità e narrazioni*, il volume che ha visto la luce un anno fa per i tipi di ETS: *Per una storia materiale del romanzo in Italia*. Dove la preposizione incipitaria sembra segnalarci che resta ancora tutta da giocare, almeno per quel che concerne i secoli più vicini al nostro, la partita circa la possibilità di trattare un "oggetto" letterario insieme storico e teorico quale il romanzo in un'ottica concreta e positiva – «materiale», per l'appunto. Ora, «storia materiale» è formula forte e programmatica, di cui sarà bene illustrare il significato: precisando subito come si tratti, nella visione di Madrignani e dei suoi scolari, di qualcosa di non oppositivo, bensì complementare rispetto a quella linea formata soprattutto da corone e da capolavori che siamo soliti tracciare o postulare. Ebbene tale «storia materiale», piuttosto che concentrarsi sugli apici e sulle curve di livello del sistema, s'insedia nel margine tra *documento* e *monumento* e opera carotaggi entro il campo sconfinato e in parte ancora vergine della «letteratura normale»: letteratura che si nutre di pratiche diffuse, così contribuendo a disegnare l'orizzonte; letteratura degli autori "minori", ma anche delle prove "minori" degli autori "maggiori"; letteratura che fa i conti con le istituzioni, con le convenzioni sociali e con il pubblico soprattutto borghese, coltivando filoni fortunati o percorrendo strade perdute, sbarcando il lunario e spesso mancando occasioni. Letteratura, infine, che anche quando vince la battaglia coi contemporanei, perde tuttavia la guerra con la posterità e con l'hegeliano *Schlachtbank.*

C'è un passaggio, in uno degli ultimi interventi pubblici di Madrignani, che appare, da questo punto di vista, emblematico. L'occasione è fornita da un convegno massese su Gaetano Carlo Chelli: con sprezzatura, il critico preferisce rinunciare a una trattazione specifica dell'autore dell'*Eredità Ferramonti*, riservandosi solo «alcune glosse introduttive» sulla cosiddetta *querelle des romans*. Riparte così dagli amati Chiari e Piazza, e dalla *damnatio* subito toccata a questi scrittori non solo di straordinaria prolificità, ma anche «qualificati e coraggiosi»; sposta poi il focus sul capolavoro manzoniano, del quale misura la forza «sovversiva» inquadrandolo entro un contesto culturale bellettristico e resistente al nuovo, ove la struttura ecclesiastica

si fa custode del decoro classicista agendo alla radice della formazione dell'individuo, ossia nell'insegnamento scolastico. È effettivamente con *I promessi sposi*, egli sostiene, che s'accende quella spettacolosa «rivoluzione del romanzo» consistente soprattutto nello scaltrirsi dei lettori e nel costituirsi di «una nuova norma di carattere collettivo», cioè – per dirla in termini jaussiani – di un inedito «orizzonte d'attesa». Subito dopo l'exploit manzoniano, si schiuderà una «zona grigia», di emuli e di «minori», della quale sarebbe sin troppo facile sbarazzarsi in nome della pochezza e del carattere sovente propagandistico delle loro scritture; ma sono proprio queste ultime a interrogarci maggiormente, in quanto capaci di «far risaltare i pregi di uno stile collettivo e le linee di tendenza che in esso si esprimono» (dove vediamo riaffiorare il termine «collettivo», autentica cifra del lavoro critico di Madrignani). Vale la pena allegare un lacerto più lungo; più che una riflessione, un incitamento:

> I cosiddetti minori sono il sale della terra, senza di loro non si capiscono gli orientamenti e i bisogni del pubblico, né si valorizzano il gusto e le motivazioni di letterati più attenti e acuti a livello di gusto di quanto si sia soliti credere. I libri, come è noto, appartengono ai lettori e non agli autori: il critico deve scavare per fare emergere insieme ai valori qualitativi l'incidenza di quanto concorre a creare un gusto, una cultura e un indirizzo mentale.

Si noti che in chiusa Madrignani traguarda la grande occasione di una saldatura tra storia materiale e storia delle idee, se non delle mentalità. Quando poi, nelle ultime battute del saggio, si spinge ancora oltre (auspicando studi finalmente «solidi e organici», sostenuti da «un'attrezzatura di buon livello in cui siano raccolti dati bibliografici e biografici e ricerche editoriali sulla cui base possa poggiare una accurata storia del romanzo»), non può esimersi dal notare come la deficienza di una «summa documentaria» costituisca una lacuna specificamente italiana. Oggi, un ventennio dopo, a che punto siamo?

2. Dato che il *topic* di *Verità e narrazioni*, nonché il pungolo costante del suo autore, consiste proprio nel «romanzo in Italia» evocato nel suo sottotitolo, chi scrive si sente in qualche misura provocato a esprimersi su alcune scelte operate con Giancarlo Alfano nella direzione dell'omonima opera uscita da Carocci nel 2018. Più avanti riprenderò il filo di quel ragionamento e lo metterò alla prova dell'esperienza di Madrignani: esperienza che appare ormai un po' isolata nel panorama degli studi sulla narrativa moderna, e che non va peraltro confusa con altri indirizzi contigui o afferenti alla sociologia della cultura e alla storia dell'editoria (si pensi ai magisteri di Vittorio Spinazzola, di Gian Carlo Ferretti, di Alberto Cadioli, di Giovanni Ragone; ma anche ai fervidi cantieri di studiosi più giovani, tra i quali cito per tutti Isotta Piazza), somigliando invece al lavoro cui da tempo attendono molti studiosi dei secoli più alti, in specie di Rinascimento e Barocco. È difatti difficilmente contestabile che le indicazioni dei Contini, dei Dionisotti o dei Quondam nel senso d'un allargamento estensivo e quantitativo del territorio di scavo siano state seguite molto più dai generalisti che dai contemporaneisti.

Prima, però, conviene riesaminare la questione adottando la prospettiva dello studioso ligure. Delle tre epoche comunemente accolte sotto l'etichetta della letteratura italiana contemporanea, il secondo Settecento è stato dai più ritenuto non ancora abbastanza "moderno", non ancora "nazionale" (ma come avrebbe potuto esserlo?), tendenzialmente parassitario di esiti francesi e inglesi; l'Ottocento, dal canto suo, signoreggiato da pochissimi *auctores* (Foscolo, Manzoni, Verga; talvolta Nievo) e piegato agli "ismi" e alle correnti; il Novecento, infine, troppo vicino a noi per esser interpretato e descritto in modo efficace. Tutto giusto, o almeno tutto comprensibile. Salvo che la spinta a identificare una tradizione del moderno definendone una periodizzazione e un modello storiografico, unitamente a un'enfasi sul "genio italico" non del tutto congrua quando riferita a un'epoca di internazionalizzazione delle arti, ha tagliato molti rami e posto in ombra tutto quanto sembra soggiacere ai dettami dell'industria culturale. Chi storicizza il presente o il prossimo deve esser bravo nell'arte dell'oblio, si è detto, e non a torto: ma quell'arte può convertirsi in una sorta di ipercorrettismo o di presbiopia. Per questa via, tra l'altro, le ricerche specialistiche e le esposizioni manualistiche finiscono pressoché per combiaciare: giacché bisogna fissare i puntelli, e tutti gli studi devono mirare all'essenziale, a ciò che merita di essere trasmesso al futuro. Ma che cosa *merita* di essere trasmesso? Solo ciò che è bello, solo ciò che è puro? o solo ciò che viene letto massivamente? Quanto il giudizio di valore va affrancato dal "giudizio di plusvalore"? Se l'autore, si sa, è morto e l'arte è autonoma (ma giusto a proposito di queste due "idee ricevute" della teoria e della critica degli ultimi decenni *Verità e narrazioni* offre in apertura un intervento di grande acume e problematicità), deve forse morire anche la storia degli scrittori, e autonomizzarsi anche quella delle opere? Ha senso che lo storico della letteratura riduca la propria funzione a quella di critico delle opere del canone alto, demandando tutto il resto ai sociologi, agli storici del libro, agli statistici, agli informatici? Possibile che tutta quella carta stampata non sia altro che cattiva infinità?

Bisogna qui dire con chiarezza che Madrignani non appare particolarmente interessato né a misurare l'impatto sul mercato di un dato prodotto letterario (da questo punto di vista l'opzione di Giannanti, Lo Castro e Resta per l'aggettivo «materiale» in luogo del più marxiano «materialista» non è una sfumatura innocente), né a ripescare la minuzia sommersa per bibliofili. Il suo discorso è sempre strenuamente morfologico; se un romanzo lo sollecita non è mai a causa della sua fortuna o in quanto *retrouvaille* di modernariato, ma in quanto luogo di precipitazione di tecniche e di visioni del mondo, e al contempo luogo di cristallizzazione di standard formali o di *koinaì* stilistiche. Egli tende a vedere costellazioni lì dove la massima parte degli studiosi non scorge altro che sottoboschi, stenterelli o addirittura vuoti pneumatici. Il suo Settecento, il suo Ottocento e il suo Novecento non sono affatto pulviscoli di bizzarrie e di tentativi isolati, bensì insiemi complessi, dove accanto alle stelle più brillanti, a quei "classici" che hanno il privilegio di comparire nelle storie letterarie e nella didattica a ogni livello, irradiano

luce propria anche molti altri astri. La sua scommessa è comprendere se questa luminescenza non sia in qualche modo – un modo più o meno organico e coerente – *leggibile*: se in essa si produca un senso, o il riverbero di un senso. Ritornano alla mente le pagine che Corrado Bologna premise nel 1993 all'edizione riveduta e ampliata del suo *Tradizione e fortuna dei classici italiani*, già uscito sette anni prima come poderoso capitolo nella *Letteratura italiana* diretta da Alberto Asor Rosa. Nel duplice solco del pensiero di Walter Benjamin e delle teorie evoluzionistiche di Stephen Jay Gould già declinate da Franco Moretti in un fortunato saggio coevo, il filologo romanzo aveva invitato a guardare alla storia letteraria in chiave di «immagine dialettica», affrancandosi dall'imperio storicistico di un modello fatto di relazioni soltanto «verticali», «scandite lungo l'ideale asse percepito come *continuum* storico, quasi la continuità potesse mentalmente rappresentarsi solo in quanto *punctum* che si sviluppa linearmente in una dialettica tra fenomeni successivi, omologati e omogenenizzati proprio dalla "linea continua"». La visualizzazione del paradigma alternativo era affidata a una figura ancora di ordine astronomico:

> Sul piano iconico si dovrà […] avere in mente, piuttosto che le immagini metaforiche del *punto*, del *segmento* e della *retta* (o se si vuole di molti punti in movimento lungo una retta parcellizzabile in più segmenti), quelle […] del *sistema solare* e della *galassia*. Si immagineranno infiniti punti e linee, rette e sinuose, senza posa agglutinantisi e disaggregantisi a dar vita, nel tempo, a forme storiche più o meno consistenti, tanto più forti e attive quanto più consapevolmente progettate, realizzate e riconosciute.

Si ricorderà come il focus di *Tradizione e fortuna* fosse costituito da quei formidabili «accumulatori di tempo» che sono i «classici»; tuttavia il ragionamento di Bologna può essere ricondotto agevolmente, e senza alcuna forzatura, all'alveo di un più generale discorso sulla rappresentazione storica di *ogni* produzione letteraria. Né sembra un caso che "galassia" sia la medesima metafora invalsa a designare il cruciale passaggio dalla civiltà del manoscritto a quella del libro a stampa; e certo nessuno potrebbe disconoscere alla «rivoluzione inavvertita» innescata da Johannes Gutenberg una funzione di inedito propulsore e *modificatore* nella storia letteraria. In altre parole, è un fatto che la «riproducibilità tecnica» abbia introdotto all'interno di quest'ultima una forte discontinuità, trasformando le modalità di scrittura, circolazione e fruizione delle opere: così da rendere tanto più valido per i contemporaneisti l'invito, espresso in quella stessa stagione da un altro maestro come Amedeo Quondam, a mettere radicalmente «in questione il modello culturale dominante, quello storicismo idealistico che così fortemente ha aborrito le serie quantitative, l'accumulo dei dati, e che ha espulso dalla Cultura ogni presenza di elementi materiali che ne dichiarassero i modi di produzione». Scrivere una "storia" – a questo punto le virgolette sembrano d'obbligo – della letteratura, o di un singolo genere o forma, dei secoli della modernità significa anche rilanciare la rivoluzionaria esperienza delle *Annales*, gravandosi dell'onere di realizzare un'antropologia, una sociologia, persino una statistica: interrogare gli individui testuali, cioè, come espressioni di una *cultura* (e proprio *La cultura del romanzo* era il 'mantra' della

grande opera coordinata da Franco Moretti all'inizio del millennio) che si sostanzia dell'endiadi *produzione e consumo* (come s'intitolava invece il tomo della *Letteratura italiana* recante il contributo da cui si è appena citato).
Se tutto questo è vero, risulta tanto più degno di riflessione che proprio le ricerche incentrate sul lungo Ottocento del romanzo e persino sul cosiddetto «secolo breve» abbiano continuato a prediligere l'esercizio ermeneutico condotto su opere conosciute (quando non riconosciute come fondamentali), reagendo invece con sussiego alla proposta, proveniente soprattutto dalla comparatistica e dalla teoria, di un *distant reading* volto a "telescopizzare" la vasta fenomenologia del letterario; e considerando come rami secchi tutti gli artefatti segnatamente "seriali", o epigonali, o troppo debitori di tradizioni straniere – laddove erano forse proprio questi ultimi a poterci dire le cose più interessanti riguardo alla *cultura*, diffusa e stratificata, del romanzo. Lo spazio accordato alla «letteratura normale» (o intrinsecamente «effimera») nella saggistica è apparso, in proporzione, alquanto ridotto rispetto a quello tuttora presidiato dal canone; soprattutto, lo iato tra storia letteraria classicamente intesa e storia della civiltà letteraria nel suo complesso – uno iato che appunto una «storia materiale» avrebbe potuto colmare – è perdurato. Certo, in tale orientamento hanno avuto un loro peso anche gli eccessi e gli irrigidimenti dogmatici di molti culturalisti, difficilmente ricevibili per una disciplina che ha sempre inteso guardare innanzitutto allo specifico formale delle opere. Fatto sta che, bisogna riconoscerlo, l'ultimo quarantennio di studi, benché ricco di proposte critiche di assoluto livello, è stato per certi versi un'occasione sprecata. Ad un'attenzione lenticolare ai testi – a come i libri sono fatti *dentro*: le trame, i temi, le tecniche – non è corrisposta, dall'altro lato, un'analoga attenzione verso i processi e verso le pratiche, reali e sociali, che in fin dei conti consentono e legittimano l'esistenza stessa della letteratura. È come se (per riprendere un'altra formula memorabile) il materiale fosse stato divorato dall'immaginario.

3. In realtà, da questo punto di vista, a pagare il conto più salato è stato il Settecento – proprio quel Settecento che l'autore di *Verità e narrazioni* amava. E qui devo tornare, come promesso, al *Romanzo in Italia*. Quando la nostra opera, dopo un travagliato lavoro redazionale, uscì finalmente in libreria, proprio "Oblio" ospitò una lunga recensione di Giuseppe Lo Castro: il quale, pur nel generoso apprezzamento dell'iniziativa, avanzò una riserva importante. Per lo studioso, tra i più brillanti allievi di Madrignani, il punto dolente era la periodizzazione: il momento in cui poteva aver senso collocare non tanto il "salto" verso la modernità del romanzo italiano, quanto il suo atto di nascita *tout court*. Respingendo la scelta che avevo operato insieme ad Alfano e a Matteo Palumbo (il 1802 dell'*Ortis*), Lo Castro controproponeva una retrodatazione di ben mezzo secolo (il 1753 della *Filosofessa italiana*). L'«eroismo tragico» di Foscolo sarebbe troppo lontano dalla «*medietas* prosaica» e dalla propensione al *romance* della prassi narrativa "diffusa" in Europa nel secolo appena trascorso. L'opera dell'abate Chiari, viceversa

è un romanzo minore, che tuttavia si segnala per l'importazione in Italia, sull'onda della popolarità dei romanzi francesi, di una scrittura votata a partire dal basso a un diverso rapporto col lettore e col mercato, con la lettura – Madrignani parla di lettura edonistica e «smemorata» –, con la lingua, con i costumi. Il romanzo settecentesco adotta un personaggio medio, la cui vita, densa di vicende avventurose e straordinarie, si offre insieme come intrattenimento e come spinta a desumere una nuova morale da costruire attraverso la simulazione di esperienze reali e la riflessione.

Nel rivendicare tale primogenitura settecentesca, Lo Castro si muoveva dichiaratamente nella traccia del suo maestro, protestando contro il «pregiudizio estetico» di Asor Rosa circa un'«anomalia» del romanzo italiano: un romanzo che non riuscirebbe ad articolarsi come tradizione plurale, ma solo come sequenza di episodi. Chi scrive aveva invece difeso la scelta illustrando nel "Quadro I" l'ipotesi storiografica che

in Italia la "cultura del romanzo" si emancipi da un passato in buona sostanza estraneo, instaurandosi in modo riconoscibile nello spazio letterario, solo nel momento in cui Foscolo sceglie, con straordinaria consapevolezza e lungimiranza, di riallacciarsi ai rami nobili del romanzo moderno; e di metterne a frutto la capacità di restituire la *sensibility*, gli ideali anche politici, le «passioni delle anime contemporanee» (Palumbo). Il gesto mentale del letterato […] è sprezzante, istitutivo, carismatico; è l'immagine plastica di un nuovo inizio. In modo man mano più esplicito lungo i diversi stadi redazionali dell'*Ortis* […], Foscolo si posiziona *oltre* le «centinaia di romanzi, dal Chiari e dal Piazza e da altri mediocri scrittori [...] pubblicati per la delizia dei lettori volgari». Come è ovvio, a tali romanzi – che sono esistiti, hanno goduto di grande fortuna, spesso ancora oggi rivivono nel mercato editoriale – converrà riconoscere una rilevanza non esigua sia ai fini di una sociologia e di un'antropologia del letterario sia in termini di morfologia storica: poiché la sagoma di una forma in divenire viene ritagliata non solo dalle "punte", ma anche da quella "letteratura normale" che la alimenta, *facendola funzionare*.

Qui – non senza dichiarare a mia volta, appena più avanti, il debito contratto con Madrignani – rinviavo ai capitoli dedicati alla narrativa lunga di Sei e Settecento e firmati da due specialisti come Simona Morando e Alberto Beniscelli: capitoli ospitati nel primo tomo del *Romanzo in Italia*, che configurano, insieme ai panorami introduttivi dei curatori e al saggio di Claudio Gigante sul passaggio dal poema alla narrativa in prosa, una sorta di "preistoria" della "storia" esposta nell'opera. Le ragioni di questa scelta separativa, che situa così avanti il momento dell'effettivo *rise of the novel* italiano, dovevano e devono essere chiarite, a partire dalla nostra opinione che l'«albero» del romanzo non possa essere presentato, tanto più a un lettore del XXI secolo, senza una previa circoscrizione del campo. Così, in un passaggio del saggio introduttivo *Nel segno di Proteo*, dopo essermi arrischiato in un excursus attraverso opere che nella cultura "italiana" del Medioevo e della prima modernità si sono fregiate, o sono state insignite, del titolo di romanzo (dai *Reali di Francia* all'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dal *Milione* e all'*Arcadia*, dal *Furioso* alle *Sottilissime astuzie di Bertoldo*, giù giù fino a quel «diluvio de' Romanzi» di cui scriveva Ferrante Pallavicino nel 1643), avevo provato a definire il nostro oggetto

storico e teorico con una schidionata di termini corsivati: «*contingenti*, *consapevoli*, *moderni*, *nazionali*, *prosastici*, *borghesi*».
Potrebbero questi termini attagliarsi anche al Chiari o al Piazza? Almeno in parte, sì: ma con un distinguo che considero di qualche rilievo. Il criterio della nostra periodizzazione – condivisa con Alfano sin dalle prime riunioni, e accolta anche da Lo Castro – attiene all'ordine morfologico: la convinzione che «solo con l'*Ortis* la forma romanzo giunga di fatto a una sua prima, decisiva cristallizzazione». Il punto cruciale, nell'argomentazione che provavo a condurre, era però chiarito più avanti, ed era l'idea che «questo dato, mentre varrebbe in modo assai relativo nell'ambito di una ricostruzione storiografica di natura retrospettiva e genealogica, diviene qualcosa di cogente ove lo si affronti da una prospettiva interna e sincronica, assumendo cioè lo sguardo e l'ideologia degli scrittori dell'Ottocento». Veniva così attribuita a Foscolo (e non a Manzoni: cosa non banale) il ruolo di iniziatore carismatico e immediatamente riconosciuto all'interno dello spazio letterario nazionale: è in questo senso che lo si individuava come colui che «puntella i caratteri originali del romanzo», che «stabilisce un paradigma e *inventa* una tradizione che – certo con dinieghi, false partenze, antagonismi, ma pur sempre per filogenesi e con un grado di autocoscienza molto elevato – si allunga per oltre due secoli e giunge fino al nostro presente». Insomma, Foscolo come "fondatore" non tanto per noi, quanto per i suoi contemporanei.
Chiedo scusa al lettore se, in modo forse inelegante, gli ho inflitto così lunghe autocitazioni: l'ho fatto per chiarezza e per prendermi tutte le responsabilità di una scelta che certamente non è priva di controindicazioni. Teneva il ragionamento? Tutto sommato, io continuo a pensare di sì; continuo, cioè, a pensare che anche una "storia" del romanzo in Italia, che è cosa assai diversa da una "storia" del romanzo italiano, debba assegnare un particolare rilievo alla risposta dinamica provocata da un testo nell'*ora* della sua ricezione. Ma non posso non accogliere, al contempo, le idee di Madrignani, in particolare quelle esposte nei saggi raccolti nella seconda sezione di *Verità e narrazioni*: *Il primo romanzo italiano moderno*, consacrato appunto alla già citata *Filosofessa italiana*, e soprattutto *Il romanzo, catechismo per le riforme*. In quest'ultimo contributo il critico illustra il «selvaggio» panorama narrativo dell'ultimo scorcio del Settecento, dominato per un verso da Venezia (dalla sua narrativa di enorme presa commerciale e popolare, i suoi contenuti scabrosamente 'femministi' e prontamente disapprovati dagli apparati istituzionali e dagli intellettuali conservatori), e per l'altro verso da quella «Napoli illuminata», pullulante e cosmopolita, di cui è lucidissima testimonianza l'opera di Giovanni Maria Galanti *Osservazioni intorno a' romanzi* (uscita nel 1780 come premessa alla traduzione dei racconti di Baculard d'Arnaud; se ne veda ora l'ottima edizione critica a cura di Domenica Falardo, con un saggio di Sebastiano Martelli, Napoli 2018). Il quadro che si delinea è del massimo interesse. Non solo perché ci fa toccare con mano quanto questa narrativa «cancellata» dai poteri politico ed ecclesiastico abbia funzionato da straordinario volano per l'importazione del *novel* inglese, giusto nella direzione di

quella «letteratura mondiale» che Goethe avrebbe sognato nel 1827 (non è un caso che a tali aspetti anche il contributo di Alberto Beniscelli per *Il romanzo in Italia* dedichi osservazioni decisive, offrendosi come il forse più intimamente comparatistico tra i capitoli dell'opera). Né solo perché dà modo di misurare come «il primato della morale come bene pubblico», promosso da Galanti nel suo testo, «apra la strada al discorso sulle riforme istituzionali», gettando un ponte verso i *philosophes* e ponendo in primo piano le pratiche dei romanzieri e dei drammaturghi, e rincari l'impatto sulla sfera civile ed etica (cioè sulle assiologie valoriali), prima che estetica: impatto magari corroborato proprio dagli interdetti del "sistema" culturale. Ma anche perché un discorso come quello condotto, qui e altrove, da Madrignani ci fa comprendere, in modo più generale e più radicale, che all'articolarsi di una "storia" concorrono anche le strade interrotte, anche le strade perdute; e che, in fin dei conti, *canone* e *censura* hanno entrambi un ruolo in commedia, soprattutto se si sta parlando del genere proteiforme, bachtinianamente «dialogico» e "pettegolo" per eccellenza. Lungo questa via una prospettiva francamente gramsciana, scevra da pregiudizi nei confronti dell'industria culturale, può incontrare fecondamente un modello epistemologico "debole", indiziario, incline a piuttosto a scavare nelle faglie e nei ricettacoli della tradizione: alla scoperta di una sorta di quel grande rimosso culturale che non deve rischiare di divenire rimosso scientifico. Lo scrivono benissimo i curatori del volume, cui darò volentieri l'ultima parola; non senza aver rimarcato la produttività euristica dell'apparentemente paradossale sintagma in *explicit*:

> In questo senso la storia letteraria, condotta con uno sguardo più ampiamente storico, si approssima a un'autobiografia italiana. Ma la visione d'insieme si compie anche – e qui è forse l'apporto più significativo di Madrignani – attraverso una tensione critica non scontata che non ritiene di dover dare un'immagine lineare di ideologie e industria culturale. Nel valorizzare un caso esemplare, un'opera in tutto o in parte fuori schema, si leggono infatti, sotto la scorza conformistica e perbenistica delle ideologie e delle scritture ufficiali, le lacerazioni e il rimosso di un'epoca e di una classe sociale e intellettuale che la interpreta. Lo scrittore che vive dentro le trasformazioni sociali e le psicologie collettive si trova ad essere un punto d'osservazione, a costituire, nell'ottica del critico, un'autocoscienza, talvolta inconsapevole, del proprio ambiente e del proprio tempo.

XI (2021) ISSN 2039-7917

recensioni

Daniela Brogi

AA.VV.
«E subito riprende / il viaggio». Per Antonio Saccone
a cura di Silvia Acocella, Francesco de Cristofaro, Virginia di Martino, Giovanni Maffei
Avellino
Edizioni Sinestesie
2020
ISBN 978-88-31925-43-3

Quasi fossero trentasette capitoli di un romanzo avventuroso, dove le ultime pagine anziché concludere preparano la ripresa del viaggio, come annuncia anche il titolo mutuato da Ungaretti, gli studi che compongono il volume dedicato a Antonio Saccone formano una narrazione polifonica e tuttavia compatta e coerente, abbastanza diversa da quello che ci si aspetta, di solito, da una miscellanea. Il tono enfatico, talvolta anche di maniera che le pubblicazioni celebrative rischiano di assumere, lascia il posto, infatti, a trentasette vivaci lavori non solo dedicati a Saccone, ma in qualche modo originati dal suo studio, dal suo insegnamento, e dalla sua umanità.
Sono occasioni molto varie, che spaziano nei temi e nei metodi almeno quanto la Bibliografia delle pubblicazioni del festeggiato riportata in fondo al volume. Approfondimenti per nuove riflessioni e conoscenze, costruzioni di temi, stili e dialoghi, che formano quella che potremmo chiamare anche una sorta di costellazione. Volendo tracciare delle costanti di questo gioco di intrecci e combinazioni; volendo fissare alcuni principali motivi che sembrano tornare e sistemare una consistente reciprocità, potremmo ripartire dal quadro futurista di Giacomo Balla *Numeri simpatizzanti* (1924) scelto a suo tempo per la copertina di un bel libro di Saccone. Così, si può provare a mettere assieme, intanto, cinque-sei possibili parole chiave, che funzionano altresì ~~anche~~ come prime voci per raccontare la lezione di letteratura contemporanea messa a punto da Antonio Saccone.
La prima parola già si è accennata riferendoci al Futurismo, ed è "dinamismo", vale a dire attitudine al movimento tra passato e presente, tra aree storiche, lingue e discipline diverse, in cui si entra e da cui si esce, costruendo ricerche che funzionano in maniera inaspettata eppure rigorosa, come le linee compositive di un quadro futurista. In generale, questo slancio – di metodo, di contenuti, di stile – per una critica letteraria che si metta alla prova uscendo dal conformismo del già detto e pensato vale per tutto il paesaggio costruito dal volume. In particolare, poi, è interessante che uno dei terreni di verifica di questo sguardo mobile sia proprio quello linguistico. Accade già con il primo lavoro di Arturo De Vivo (*I veri nomi delle cose («vera vocabula rerum»)* dedicato a mostrare, attraverso Sallustio, come i problemi linguistici siano dispositivi di sguardo e di valutazione storica; e accade nell'intervento dedicato a Pasolini, alla "disperata vitalità" delle sue composizioni, da Daniela De Liso (*«Poesia in forma di rosa». Un percorso di lettura*); o nello studio di Patricia Bianchi (*Parole in viaggio: turista, emigrante, expat*).
Ci sono altri saggi poi che riprendono il tema della "*curiositas*" come attributo intellettuale dell'immaginazione letteraria (Marisa Squillante, *Maghe tra seduzione elegiaca e condanna clericale: l'Alcina di Ariosto e i «fontes» latini*, dove si articola anche il motivo della magia come quintessenza della competenza); o come forma di considerazione e pratica della letteratura proprio in quanto "esperienza" (per esempio nel saggio di Laura Cannavacciuolo, *Per una «fisiologia» della lettura. Giuseppe Pontiggia e l'«utile» della letteratura*).
Interventi belli e significativi svolgono il tema dell'amicizia, o della relazione intermediata dalla letteratura, con una speciale attenzione a declinare l'intertestualità in un senso che non è mai soltanto retorico, ma teso a recuperare forme complessive di stare nel mondo attraverso la

letteratura, tanto nella modernità (Annalisa Carbone: *Salvatore Cammarano: l'incontro con Donizetti*; Virginia di Martino, *«Ridi sempre tu». Incontri con Mefistofele tra Arrigo Boito e Italo Svevo*; Giovanni Polara, *I classici tradotti da Salvatore Quasimodo*; Ugo Maria Olivieri, *«Ogni vita è una biblioteca». Appunti sulla scrittura saggistica di Italo Calvino*), quanto nella letteratura medievale, per esempio in *Dante e Cino nella «Commedia»*, di Corrado Calenda. A Dante si dedica anche Andrea Mazzucchi (*Un nuovo volgarizzamento del commento dell'Anonimo Lombardo al «Purgatorio»*), mostrando come il "rigore" filologico (ecco un'ulteriore parola chiave) non sia mai termine ultimo. E il discorso vale anche per molti altri interventi, tra cui anche quello di Marco Cursi (*Scrivere "a chonfini": tre nuovi manoscritti di Ghinozzo di Tommaso Allegretti*) e di Tobia Toscano (*Un «planctus» di Sannazzaro per il venerdì santo*).
Un'altra parola tematica è "metamorfosi", e qui penso ai lavori di Francesco Paolo Botti (*Le metamorfosi di Clorinda*), di Giovanni Maffei (*Le «Confessioni» romanzo europeo*, che aiuta a riflettere proprio sul romanzo come genere più congeniale al tema della metamorfosi), Silvia Acocella (*Dall'eccesso al dettaglio. Per un confronto tra «Maschere nude» e Volto cinematografico in Pirandello*); ma, a partire dalla metamorfosi come dispositivo formale e visuale, si muovono pure i lavori di Maria Silvia Assante (*La costruzione della donna: ginoidi macchine e marionette da «Eva futura» di Villiers de l'Isle-Adam a «Eva ultima» di Bontempelli*), di Stefano Manferlotti (*Mito e degradazione del mito in T. S. Eliot. Il caso Tiresia*), e Pasquale Sabbatino (*La leggerezza di Perseo e la pesantezza di Medusa in Benvenuto Cellini e Italo Calvino*).
Una quarta finestra da aprirsi attraverso una parola chiave riguarda poi evoluzioni e dinamiche del "genere" (Adriana Mauriello, *«La Rosa» di Giulio Cesare Cortese nella tradizione pastorale*; Massimiliano Corrado, *Per la storia della critica nel primo Novecento: una lettera inedita di Vittorio Rossi a Benedetto Croce sulla storiografia letteraria e sulla questione dei generi*); ed è interessante, proprio ragionando in termini di inquadratura critica e storiografica, che sia questa la zona di riflessione in cui possiamo inserire anche i vari saggi che, finalmente, trattano Napoli (sia come spazio sia come lingua) da circostanza creativa (anche in senso conflittuale) e non idillico-pittoresca (Raffaele Giglio, *Ancora su D'Annunzio a Napoli. «A Napoli stavano per convincermi che non sapessi scrivere»*; Nicola De Blasi, *Puntini sospensivi in Eduardo…*; Vincenzo Caputo, *Il racconto del male: sul «Camorrista» di Giuseppe Marrazzo*; Francesco Sielo, *«Di questa vita menzognera*; Matteo Palumbo, *Qualche osservazione su Elena Ferrante e sulla «smarginatura»*).
"Trasversalità" o riscrittura svolgono un altro filo per rileggere la lezione di contemporaneità di Saccone attraverso i saggi composti per lui. Oltre a quelli già nominati, gli studi di tipo tematico (come quello di Elisabetta Abbignente, *Le smanie per la villeggiatura. Rappresentazioni novecentesche del borghese in vacanza*); i contributi sul teatro di Mariella Muscariello (*La Grande Guerra in scena: «L'Invasore» di Annie Vivanti*) e di Giancarlo Alfano (*Le lingue e lo sguardo. Sulla poetica "teatrale" di C. E. Gadda*); sulle interviste alla radio di Ungaretti (Valeria Sperti, *La voce dell'autore: Giuseppe Ungaretti e i «Propos improvisés: storia e riscrittura di un ritratto autobiografico*); sul cinema: Anna Masecchia, *Corpi in pellicola e voci umane: il mito del non attore, tra realtà e finzione (1946-1952)*; Francesco de Cristofaro, *Tre studi per una crocifissione dell'italiano medio (1961-1968)*.
Tutti lavori che, come si vede, senza teorizzare invano offrono la verifica più diretta, messa alla prova dei testi, di quanto la contemporaneistica e la comparatistica siano forme di ricerca e di trasmissione del sapere che si implicano continuamente. E così, lungi dall'essere corpi estranei, ecco che i saggi dedicate alle altre letterature, accanto a quella italiana, completano e arricchiscono; ed è il caso di Angela Lonardi (*In trincea. Poeti inglesi della Prima Guerra Mondiale*), Oriana Scarpati (*«Aquesta cosa absurda: un poeta líric»: Màrius Torres (1910-1942) e la tradizione letteraria europea*), Assunta Claudia Scotto di Carlo (*Annotazioni al margine di «Tèresa» di Miguel de Unamuno*), Antonio Gargano (*«Sobra son estas palabras». Pedro Salinas e la teoria dell'ombra, tra eros e poetica*). E la trasversalità, di cultura e di lingue, vale anche per il friulano di

Pasolini nel saggio di Adriana Cappelluzzo (*Addio al Friuli nella poesia dialettale di Pier Paolo Pasolini*).
Trentasette modi di dialogare con Antonio Saccone. Ripresi, qui, attraverso termini emblematici come dinamismo, curiosità, amicizia, relazione, rigore, metamorfosi, evoluzione del genere, trasversalità, comparatistica. Rileggendole di seguito, possiamo veramente dire che si tratta di parole "simpatizzanti". A esse possiamo aggiungere, in conclusione, la qualità di scrittura che tiene assieme, assomigliandoli nelle differenze, tutti i lavori, e funziona più che mai come testimonianza di una lunga fedeltà a Antonio Saccone, vale a dire l'attenzione a uno stile comunicativo, mai opaco. *«E subito riprende / il viaggio»* è un libro fatto di testi che si leggono volentieri, e con gratitudine. Anche perché realizzano un'idea dell'insegnamento e della professione della letteratura come composizione di una comunità, e come rifondazione di un'"allegria", anche in senso ungarettiano.

-

Carlo Serafini

AA.VV.
«Non poteva staccarsene senza lacerarsi». Per una genealogia del romanzo familiare italiano
a cura di Filippo Gobbo, Ilaria Muoio, Gloria Scarfone
Pisa
Pisa University Press
2020
ISBN 978-88-3339-453-4

Gloria Scarfone, *Ricostruzioni di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*
Francesca Puliafito, *Coscienza genealogica e utopia del matrimonio nei* Cento anni *di Giuseppe Rovani*
Jobst Welge, *Progresso e pessimismo: il romanzo verista (Verga e De Roberto)* [traduzione a cura di Ilaria Muoio]
Rossana Chianura, *Un romanzo in costruzione:* I Viceré *e il tema dell'improduttività*
Chiara Tognarelli, *«Nell'ombra dove seggono le madri». Una lettura dei* Divoratori *di Annie Vivanti*
Lorenzo Mecozzi, *Il genere cadetto. Il romanzo di famiglia come forma simbolica*
Luca Danti, *I* Buddenbrook *nelle terre dei* Viceré*. Sul romanzo di famiglia a partire da* Paolo il caldo
Ivan Pupo, *Uno scheletro nell'armadio dei Muñoz Muñoz. Traumi, segreti di famiglia e dinamiche generazionali in* Aracoeli
Veronica Frigeni, *Romanzo (non) familiare: la famiglia quale inconscio collettivo in* Piazza d'Italia *e* Il piccolo naviglio
Simona Di Martino, *«Questo è il libro per cui sono venuto al mondo». L'epopea storico-familiare in* Canale Mussolini *di Antonio Pennacchi*
Giacomo Tinelli, La Gemella H*: ideologia e materialismo nel romanzo familiare*
Elisabetta Abignente, *Una storia di ombre. Immaginazione delle origini e indagine genealogica nel romanzo contemporaneo*
Alessio Baldini, *Finzioni che legano: la saga familiare come genere interartistico e intermediale*
Giorgio van Straten, *Genealogia di un romanzo genealogico*

Il volume nasce come pubblicazione degli interventi tenuti al Convegno internazionale svoltosi presso l'Università di Pisa il 14 e 15 novembre 2019 sul tema del romanzo familiare quale genere letterario, sulla sua identità e sulle sue caratteristiche, con ricca carrellata di esempi e di contributi storico critici. Cosa è il romanzo familiare e quale è stato l'approccio della critica? Alla domanda risponde Gloria Scarfone (che con Filippo Gobbo e Ilaria Muoio cura il volume), delineando nell'Introduzione (*Ricostruzione di appartenenze: il romanzo familiare come categoria problematica e necessaria*) non solo l'importanza del tema famiglia in letteratura, ma anche i confini del genere, la tradizione critica e storica e soffermandosi in particolare sulla scarsa attenzione che al romanzo familiare è stata dedicata. «Si tratta infatti di una categoria che applichiamo a certi testi in modo quasi intuitivo, a differenza di altre ben più analizzate e discusse; e tuttavia pochissimi sono stati sino a oggi gli studi sul tema, nonostante l'evidente presenza di una serie numerosa di testi riconducibili al genere» (p. 11). La tendenza sembra però invertirsi e negli ultimi anni sono apparsi numerosi contributi sul tema, «anche grazie all'influenza degli studi culturali in ambito anglosassone. Ne è un valido esempio il testo di Welge, *Genealogical Fictions*

(2015), del quale si ripropone nel volume il terzo capitolo nella traduzione di Ilaria Muoio. Non mancano contributi italiani, anche sulla più stretta contemporaneità, come dimostrano gli studi di Baldini e Abignente, che firmano due interessanti saggi nel volume. Altra notevole questione affrontata è una possibile classificazione che «aiuti a delimitare e delineare il territorio dei testi» (p. 16). Viene proposta quella indicata da Donnarumma nel suo intervento al citato Convegno pisano, poi rapportata anche con altre: 1) Romanzo a temi familiari; 2) Romanzo familiare (in senso ampio); 3) Romanzo genealogico (ovvero il romanzo familiare in senso stretto). Constatato che il primo è troppo inclusivo, ci si concentra sugli altri due, che finiscono comunque per convergere. «Il modo in cui convergono è chiaro: il romanzo genealogico (3) è anche un romanzo familiare (2) – il quale è a sua volta, ovviamente, un romanzo a temi familiari (1). Insomma, proprio perché in grado di abbracciare tanto la seconda quanto la prima accezione del genere, il modello verticale è il più rappresentativo» (p. 18).

Il genere ha avuto maggior forza e presenza tra il Sette e l'Ottocento, entrando in crisi nella seconda metà del Novecento, quando le forme della modernità e dello sperimentalismo, con il fiorire delle neoavanguardie, guardano «con sospetto a un genere così profondamente compromesso con la tradizione del grande realismo» (p. 19). Tuttavia proprio negli Anni Zero il genere sembra tornare a nuova vita (vedi qui il citato saggio di Abignente), andando a rispolverare quelle forme con le quali era nato: gli archivi e i documenti di famiglia che sono all'origine di indagini genealogiche volte al recupero della memoria familiare. La questione è quindi aperta e il genere vivo, e da qui l'importanza dell'ampia rassegna dei saggi che offrono un notevole contributo al tema nonché impulso a nuovi approfondimenti critici.

Il titolo del libro (*Non poteva staccarsene senza lacerarsi*) è tratto da un passo di *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, e racchiude tutti i temi base, spesso dicotomici, della dinamica familiare: da un lato la necessità naturale del distacco, dall'altro l'impossibilità di venire a patti con il lato emotivo. Titolo perfetto quindi, essendo proprio nella impossibilità di razionalizzare il sentimento (tipica del rapporto familiare) il vero nodo anche della questione letteraria. Dalla lettura dei saggi, anche quelli che vertono su dinamiche più teoriche, il quadro emerge in maniera chiara, proponendosi comunque come tema letterario di notevole spessore e meritevole indubbiamente di maggiori approfondimenti.

Ancora nell'*Introduzione* viene tracciato il disegno e l'iter di studio svolto nel convegno: il genere familiare è sostanzialmente genere ibrido, contaminato, massime dal romanzo storico e da quello di formazione. In questa chiave di lettura vanno letti gli interventi di Puliafito, Tinelli, Frigeni, Di Martino e quello di impostazione più teorica di Mecozzi, «che rilegge la triade di romanzi definiti da Vittorio Spinazzola *antistorici* (*I Viceré*, *I vecchi e i giovani*, *Il Gattopardo*)» (p. 14). Sempre in rapporto al *Bildungsroman*, o anti-*Bildungsroman*, è il contributo di Danti che si sofferma su *Paolo il caldo* (1955) di Brancati, dove «la logica del romanzo familiare prevarica su quella di formazione (la coazione a ripetere, cioè, frena ogni tentativo di crescita)» (p. 15). Esempio di mancata crescita anche il personaggio di *Aracoeli* (1982) della citata Morante, opera analizzata nel bel saggio di Ivan Pupo, straordinario esempio, insieme anche a *Menzogna e sortilegio*, di come l'elemento generazionale sia funzionale alla struttura stessa dell'opera. Stesso discorso vale ancora per *I Viceré* (1894), ripreso nel saggio di Chianura, nonché per i *Divoratori* (1911) di Annie Vivanti oggetto della lettura critica di Tognarelli.

Ne emerge un quadro vivo, un ambito aperto verso temi e argomenti che coinvolgono necessariamente anche altre discipline (antropologia e psicanalisi, ad esempio) e che presentano attraverso gli occhi della letteratura una visione particolare della famiglia, quale elemento base della società. Da segnalare che, vista la vastità degli esempi e delle citazioni, si sente nel volume la mancanza di un Indice dei nomi, che avrebbe favorito di certo una più veloce lettura trasversale dell'insieme dei saggi, spesso in chiara correlazione tra loro anche lì dove tematicamente più distanti.

Daniel Raffini

AA.VV.
A carte scoperte. Come lavorano le scrittrici e gli scrittori contemporanei
un progetto a cura di Paola Italia e del Master in Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna
Bologna
Bononia University Press
2021
ISBN 978-88-6923-779-9

Riccardo Noury, *La lettera di Patrick Zaki a Liliana Segre*
Anna Maria Lorusso, *Un laboratorio*
Paola Italia, *A carte scoperte*
Interviste a: Andrea Bajani, Marco Balzano, Paola Capriolo, Giuseppe Culicchia, Paolo Di Paolo, Paolo Di Stefano, Marcello Fois, Antonio Franchini, Helena Janeczek, Maurizio Maggiani, Gaia Manzini, Dacia Maraini, Beatrice Masini, Melania Mazzucco, Marta Morazzoni, Laura Pariani, Valeria Parrella, Alessandra Sarchi, Antonio Scurati, Walter Siti, Andrea Tarabbia, Simona Vinci.

Tra le suggestioni più forti per chi si occupa di letteratura c'è quella di porre domande agli scrittori. Anche se la storia e il senso di un testo si costruiscono su vari livelli, l'autore non è morto – nemmeno quando lo è biologicamente – ed è l'unico in grado di rispondere ad alcune domande. Lo scopo di *A carte scoperte* è quello di farci entrare nei laboratori di scrittura e di pensiero delle scrittrici e degli scrittori contemporanei. *A carte scoperte* è un progetto a cura di Paola Italia e del Master di Editoria cartacea e digitale dell'Università di Bologna, fondato nel 2001 da Umberto Eco e diretto oggi da Anna Maria Lorusso. Alle interviste e alla redazione del libro hanno lavorato gli allievi del Master. Un lavoro che si propone, oltre che una finalità scientifica, anche come progetto di laboratorio, a conferma dei vantaggi del lavoro di gruppo negli studi letterari, di solito tanto individualistici. C'è poi la finalità umana, la cosiddetta terza missione: il libro è dedicato a Patrick Zaki e il ricavato è devoluto alla campagna di Amnesty International per la sua liberazione. È un gesto piccolo ma importante: di fronte ai temporeggiamenti del governo italiano e alle mancate risposte di quello egiziano, la comunità accademica di cui Patrick fa parte si stringe attorno a lui con l'unica arma che ha a disposizione, "scoprire le carte".
Lo scopo del libro è quello di entrare nei laboratori di scrittura, seguendo la genesi intellettuale e materiale dell'opera dalle prime idee fino alla pubblicazione. Le dieci domande riguardano: metodo di lavoro, tempi e luoghi della scrittura, scrivania, supporti della scrittura, correzioni, biblioteca, rapporto con i modelli, editori e archivio. Un viaggio a trecentosessanta gradi nelle modalità di scrittura e nella nascita dei libri, che dà allo stesso tempo alle scrittrici e agli scrittori la possibilità di esporre questioni di poetica. Si tratta di un lavoro utile sia per approfondire i singoli autori e autrici, che per mappare le tendenze generali della letteratura contemporanea intorno ad alcune questioni cruciali. La significatività del corpus è garantita dall'elevato numero di intervistati, ventidue in tutto, rappresentativo se non della totalità delle posizioni, perlomeno delle linee di tendenza. In questo senso la metodologia di ricerca utilizzata, quella dell'intervista parallela, rende il libro di grande interesse.
Un primo punto che emerge riguarda il metodo di lavoro. All'origine si situa spesso un'idea embrionale, che si sviluppa e cresce nella mente e che non sempre rivela da subito le sue ragioni. Per molti degli intervistati la scrittura si presenta come un'esplosione improvvisa, il raggiungimento di un livello di saturazione che non ammette deroghe, come nel Metodo Champenois descritto da

Fois: «Un'idea mi deve fermentare in testa e in corpo finché non salta il tappo» (p. 49). L'idea è messa alla prova, 'stressata', tormentata dal suo stesso ideatore. Molti parlano di un periodo di incubazione e di un lavoro di depurazione: l'idea supera la prova quando la sua narrazione si configura come esigenza intima di verità.
Tra l'idea e la scrittura si frappone la fase di ricerca e documentazione. Non sempre la ricerca è preliminare alla scrittura, alcuni libri «partono d'impulso da un personaggio, da un'idea o da un'immagine e le eventuali ricerche avvengono solo durante l'elaborazione» (Di Stefano, p. 41). La ricerca assume un ruolo fondamentale nelle autrici e negli autori che si dedicano al romanzo documentario. In questi casi si impongono metodi di lavoro rigidi, come quello descritto da Scurati. Di Stefano sottolinea come spesso la vocazione alla ricerca negli scrittori nasca in rapporto all'esperienza giornalistica o alla formazione filologica. Le interviste ci riportano spesso alla categoria di *nonfiction* e ci mostrano attraverso la viva voce degli autori la complessità del nodo teorico che vi ruota attorno. Molto interessante una distinzione posta da Maggiani, che parlando delle sue fonti dice: «Le leggo solo una volta […] e non serve che io mi ricordi esattamente quello che è stato scritto. Anzi, meglio: io scriverò un romanzo, non un saggio storico. Ci metto del mio, voglio metterci del mio. Voglio fare, di quell'informazione storica, un racconto, saccheggiando, in qualche modo, quell'informazione, manipolandola. Un po' quello che succede con la memoria orale, materiale in continua evoluzione e spostamento: chi lo sa se quello che ricordo di un mio gesto di bambino è quello che è veramente accaduto o è quello che ho elaborato nel corso delle mie età?» (p. 67). Lo scrittore mette al centro due questioni fondamentali per la scrittura nonfinzionale: il rimaneggiamento del dato storico e la natura labile della memoria.
Legata alla dimensione nonfinzionale è anche la questione del rapporto con il mondo esterno, che si configura in particolare in relazione ai racconti orali e ai luoghi. Ne emerge una propensione alla ricettività, quella dello 'scrittore-spugna', immagine suggerita da un passo di Pariani: «Assorbo avidamente le tante vicende che mi sfiorano, le faccio mie: la vita offre in abbondanza conflitti e persone memorabili» (p. 97). Il mondo esterno diventa un documento da consultare, studiare e interiorizzare prima di dedicarsi alla scrittura o in altri casi segue la scrittura e la arricchisce. Emergono due elementi che spesso tendiamo a dimenticare: lo scrittore non deve sapere tutto e la scrittura è essa stessa uno strumento conoscitivo. La scrittura si presenta come una distillazione del mondo e della cultura, una grande macina nella quale finiscono letture, esperienze, storie, una gran quantità di materiale che si cristallizza in un oggetto infinitesimale come il libro, che in questo senso potremmo pensare come l'elemento con maggior densità sulla tavola periodica del mondo. Lo scrittore è il filtro, il materiale eterogeneo passa attraverso la sua mente e ciò che vi rimane avvinghiato entra nel libro, *mutatis mutandis*.
Per quanto riguarda i supporti di scrittura, la sopravvivenza della scrittura a mano viene rivendicata dagli intervistati. Le scrittrici e gli scrittori riservano alla scrittura a mano le fasi che Scurati definisce «di pre-scrittura». L'appunto, l'agendina, l'abbozzo manoscritto, così importanti per la filologia d'autore, si dimostrano vivi, anche se poi la stesura avviene al computer. La scrittura digitale sembra aver sostituito la scrittura dattiloscritta, spostando questa parte dell'elaborazione del testo fuori dal supporto cartaceo; ma ha eroso solo in piccola parte la prima fase della genesi del libro, quella che anche nelle scritture di epoca predigitale era di solito riservata al manoscritto. D'altronde potremmo chiederci: perché gli scrittori novecenteschi scrivevano ancora a mano? Le ragioni sono le stesse esposte in queste interviste: la scrittura a mano ha funzionalità proprie, che non sono state sostituite dalla scrittura a macchina e che non saranno sostituite dalla scrittura digitale. La materialità della scrittura sembra salva, non è ancora arrivata (ma arriverà mai?) la generazione che ucciderà carta e penna, le quali, come il chiaro di luna, sembrano godere di discreta salute.
Tutti gli intervistati ammettono la facilitazione apportata dalla scrittura digitale in fatto di velocizzazione e possibilità combinatorie, ma ne avvertono anche il potenziale distruttivo. La

scrittura digitale «nasconde la profondità "storica" del tuo lavoro e nega ripensamenti sempre possibili» (Di Stefano, p. 45). Per questo molti affermano di ricorrere, tra una stesura e l'altra, alla stampa e alla correzione manuale. La filologia digitale torna così, attraverso l'espediente della stampa delle stesure, a essere filologia della carta.
Nelle risposte alla domanda sui modelli si percepisce ancora l'angoscia dell'influenza e il peso del confronto con la tradizione che hanno caratterizzato la letteratura del Novecento. Rimane una certa insofferenza verso il termine "modello", che viene sostituito con altri – le «stelle polari» di Bajani, i «numi tutelari» di Di Stefano, lo «spazio letterario entro il quale mi muovo» di Capriolo, i «maestri» di Mazzucco – o con più lunghe perifrasi. Forse in un prossimo volume di *A carte scoperte* sarebbe interessante chiedere agli scrittori cosa intendono con la parola "modello" (d'altronde Siti e Maraini interrogati sulla questione esordiscono chiedendo «Modello in che senso?» e «Modelli di che genere?»). Avverbi, specificazioni, sostituzioni di termini con altri termini in fondo equivalenti, reticenze, domande retoriche: tutti elementi che concorrono allo smarcamento dallo spettro del modello. I modelli si situano – o forse vengono relegati – nella zona grigia della memoria, da dove lavorano meglio. Si percepisce in queste risposte una doppia tendenza: da una parte quella di negare un'influenza troppo forte, l'angoscia di essere additato quale epigono, e di qui il modello nascosto, involontario, inconsapevole; dall'altra la necessità di inserirsi in una tradizione, per ovviare al pregiudizio del deterioramento della letteratura contemporanea.
Alla domanda sulle correzioni la maggior parte degli intervistati afferma di correggere moltissime volte: se il numero di stesure oscilla tra tre e cinque, gli scrittori dicono però di lavorare sui loro testi attraverso un lavoro di rilettura e riscrittura costante. Ciò non era scontato: dietro l'opera c'è ancora lavoro, nonostante la letteratura risulti sempre più incalzata dalle tempistiche del profitto. E viene da domandarsi dell'idea di finitezza dell'opera, così sconquassata nella letteratura novecentesca. Se il lavoro di correzione per sua natura non si rivela mai completamente soddisfacente, altro è però la sensazione di completezza di un'opera. Anche se l'autore non può essere soddisfatto da particolari, dalla lingua, dallo stile, da singole porzioni di testo, sembra invece che intorno all'espressione della questione centrale del libro le scrittrici e gli scrittori cerchino e trovino la compiutezza dell'opera. Nel completamento delle operazioni di correzione in molti casi interviene la data di consegna imposta dell'editore. Gli intervistati raccontano rapporti pacificati con editori e editor, che per molti rappresentano una prima uscita dal solipsismo della scrittura, primo confronto con un pubblico.
Di grande interesse è infine la questione degli archivi. Le posizioni in questo caso sono divergenti: alcuni si dimostrano favorevoli a donare i loro archivi alle istituzioni dove hanno lavorato, altri si dichiarano contrari all'idea stessa di archivio. In alcune risposte emerge la questione degli archivi digitali: Manzini avverte che il computer «non è solo un supporto di scrittura, è anche un archivio» (p. 73) e Maggiani ci propone la sua soluzione: «A ogni nuovo romanzo aggiorno il mio hardware, per cui ho un archivio fisico, fatto di computer. Ogni romanzo è un computer» (p. 65); mentre Di Paolo pone la questione di «ripensare la filologia d'autore nel ventunesimo secolo e di provare a interrogare diversamente la fitta variantistica dei testi nati sui programmi di videoscrittura» (p. 40), che poi è forse l'obiettivo ultimo del progetto *A carte scoperte*.
Di una cosa forse bisogna tener conto nella lettura di questo libro: sarà poi vero ciò che uno scrittore dice di sé stesso? La storia letteraria ci dice: non sempre. Lo scrittore – anche quando parla di sé e del suo lavoro – potrebbe voler dare un'immagine, depistare più che instradare. Ma ciò conta poco, è solo una piccola avvertenza di cui tener conto nella lettura di questo libro utile e bello, a cui nulla toglie. *A carte scoperte* si propone come metodo di lavoro da replicare e come strumento indispensabile nella mappatura della scrittura contemporanea e nell'interrogazione intorno al passaggio epocale che la filologia si trova ad affrontare.

Guido Scaravilli

AA.VV.
Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme
a cura di Riccardo Castellana
Roma
Carocci editore
2021
ISBN 978-88-290-0444-7

Riccardo Castellana, *Che cos'è la fiction?*
Riccardo Capoferro, *Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel*
Francesco De Cristofaro-Marco Viscardi, *L'ora della verità. Storia e romanzo nell'Ottocento*
Valeria Cavalloro, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*
Marco Mongelli, *Nonfiction novel e New Journalism*
Raffaello Palumbo Mosca, *La non fiction*
Riccardo Castellana, *La biofiction*
Lorenzo Marchese, *L'autofiction*
Angela Condello-Tiziano Toracca, *La finzione giuridica e la finzione letteraria*

Sostenuto da solide competenze narratologiche, Riccardo Castellana, raffinato italianista, ha recentemente curato, per Carocci, *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme.* Si tratta di una raccolta di nove saggi di diversi autori, imperniati sulla questione della contaminazione tra discorso finzionale e discorso fattuale nel dominio narrativo: dalle origini del *novel* alla contemporaneità *stricto sensu*. Il volume si contraddistingue per l'adozione di una prospettiva teorica rigorosa, essenziale per definire lo statuto della *fiction* e i suoi universali.
Tali questioni sono affrontate da Castellana nel primo capitolo. Rifacendosi alla teoria della mimesi di Kendall Walton, lo studioso chiarisce che lo scopo della *fiction* – il racconto (verbale) di fatti e personaggi immaginari – «non è […] di farci credere che una proposizione sul mondo reale sia *vera* […], e che quindi debba essere *creduta* tale, ma che una certa proposizione è *fittizia* e che quindi deve essere *immaginata*» (p. 16). Del resto un testo letterario non ha «l'*obbligo* di fare un riferimento puntuale e preciso a qualcosa che esiste nel mondo reale»: in esso convivono dialetticamente componenti finzionali e istanze di referenzialità (p. 20). È pertanto essenziale stabilire «le caratteristiche letterarie intrinseche» della narrativa di finzione (p. 21). Sulla base delle riflessioni contenute in un volume di Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction* (1999), Castellana individua dunque, per il racconto eterodiegetico ed omodiegetico (costitutivamente ambiguo), le prove di fittività. Tra esse, dirimente è la facoltà di accedere all'interiorità dei personaggi, possibilità interdetta allo storico che, nel fornire una spiegazione psicologica, è costretto a citare sempre le sue fonti. Segue la distinzione terminologica tra "finzionale" e "fittizio", e un paragrafo sull'effetto di «immersione» che la letteratura suscita nel lettore (Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999, p. 39; cit. a p. 39): un aspetto cruciale senza il quale non potrebbe intendersi l'incertezza tra *fact e fiction* su cui si fonda il romanzo realista sin dagli albori.
Su tale *topic* si sofferma il contributo di Riccardo Capoferro. Nell'Inghilterra sei e settecentesca, sostiene l'anglista, «la diffusione dell'empirismo moderno» diede vita a «continui esperimenti» – le «narrazioni "pseudofattuali"» o *factual fictions* – «dal cui magma sono poi emerse molte delle convenzioni del novel» (p. 44-45). Più in particolare, tale rivoluzione propiziò la diffusione di una nuova retorica, finalizzata a «marcare la verità empirica di un testo», garantendone così l'autenticità (pp. 46-47). Gli scrittori più consapevoli furono Daniel Defoe e Samuel Richardson, la cui

produzione è ripercorsa agilmente da Capoferro, che illustra la fenomenologia della commistione delle due sfere discorsive, insistendo sulla funzione del paratesto: esemplare il *Robinson Crusoe*, che prende spunto «da un fatto […] di "cronaca"», ma nel cui frontespizio «non c'è niente […] che dichiari in termini espliciti la natura romanzesca del racconto» (p. 49).
Nel terzo capitolo, Francesco De Cristofaro e Marco Viscardi riflettono sul romanzo storico. Si parte dall'atto fondativo di Walter Scott per arrivare alla «singolare autocoscienza» (p. 65) che il genere esibì *ab ovo* in Italia, con i dubbi intorno all'intrecciarsi dei piani di documento e invenzione che Alessandro Manzoni esplicitò nel saggio *Del romanzo storico* (1850); rovello autoanalitico cui non per caso seguì, con l'inserimento della *Storia della colonna infame* in appendice a *I promessi sposi*, lo scioglimento delle parte storica da quella finzionale. E ancora, compulsando le pagine del saggio, il lettore ripercorre l'evoluzione del romanzo storico nella penisola (dove in verità i dibattiti ebbero maggiore rilevanza delle realizzazioni estetiche) e in Francia: dal massimo fulgore negli anni della Restaurazione alla svolta successiva alla rivoluzione di luglio – tangibile nelle prove di Stendhal e Honoré de Balzac, quando fu necessario liberarsi delle oleografiche raffigurazioni del passato per interrogare, con nuovi dispositivi idonei all'impresa, la complessità della nascente società borghese; e infine la crisi del genere con *L'Éducation sentimentale* (1869).
Valeria Cavalloro scrive sul romanzo-saggio, sottolineando la forza di rottura che la commistione tra rappresentazione e pensiero ebbe nella seconda metà del XIX secolo, quando il romanzo-saggio comparve, mettendo in discussione le norme della narrativa occidentale. Tratto distintivo del genere è l'intrusività della voce narrante, che accorda un ruolo centrale alla riflessione, per mezzo della quale il narratore – o il personaggio-intellettuale – intrattiene un «*un dialogo con le altre forme di conoscenza*» (p. 98). Ma si tratta di una riflessione asistematica, che si presenta «come prodotto di un individuo biograficamente definito» (p. 101). Nello specifico, sono tre, secondo la studiosa, le possibilità con cui la presenza soggettiva si manifesta nel discorso saggistico: il «*dialogo tra eroi intellettuali*», tipico della narrativa polifonica di Fëdor Dostoevskij (p. 102); l'«*intromissione del narratore onnisciente*» (ad es. *Guerra e Pace*); il «*saggismo indiretto libero*», in cui la riflessione è affidata, come ne *L'uomo senza qualità*, «a un soggetto parlante su cui confluiscono le figure del narratore, del protagonista e dell'autore stesso» (p. 109).
I successivi contributi si concentrano sulla proliferazione, nella contemporaneità, di scritture nate sul crinale tra ciò che è finzione e ciò che non lo è. Marco Mongelli ricostruisce la storia del *nonfiction novel* nordamericano e dei suoi rapporti con il *New Journalism*: «le prime esperienze riconoscibili e consapevoli di scrittura ibrida, in cui […] le tecniche […] delle opere di finzione vengono applicate a un materiale fattuale […], per raccontare […] non una storia inventata, […] ma realmente accaduta» (p. 115). A inaugurare questa tendenza, nell'ambito del giornalismo, fu la prima raccolta di saggi di Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby* (1965); mentre per il *nonfiction novel* furono seminali due opere, rappresentative, a dire di Mongelli, di due linee estetiche distinte: quella 'flaubertiana' di Truman Capote, autore di *In Cold Blood: A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (1865), racconto di un fatto di cronaca condotto da un narratore esterno, in cui lo scandaglio della mente dei due assassini ha una funzione primaria; e quella di Norman Mailer, che in *The Armies of the Night* (1968) si serve di un narratore che interviene scopertamente nella diegesi.
L'esperienza dei *New journalists* ha giocato un ruolo centrale per la letteratura di *non fiction* contemporanea italiana: un insieme di tipologie testuali eterogenee, di cui Raffaello Palumbo Mosca presenta, nel sesto capitolo, alcune declinazioni fondamentali. Rispetto al *non fiction novel* americano, emergono tre principali differenze: la predilezione per narratori testimoni o autori-personaggi esibizionistici, nonché «l'adozione di punti di vista situati, parziali» considerati più credibili perché «emotivamente coinvolti» (p. 139); la presenza di «finalità pratiche, morali, civili: in ogni caso extraletterarie» (Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 124-125; cit. a p. 142); il concepimento di

«narrazioni dallo statuto aletico sempre più ambiguo» (p. 139), di cui è emblematico il romanzo-verità di Roberto Saviano, *Gomorra* (2006).
Nel settimo capitolo Castellana offre un quadro esaustivo della *biofiction*: la «finzione narrativa […] in prosa […] incentrata sulla vita di una persona reale (distinta dall'autore) seguita nel suo intero sviluppo oppure ridotta a pochi momenti significativi» (p. 158). Con il consueto incedere cartesiano, il critico disegna uno schema di marca genettiana: distingue «le finzioni biografiche con narratore esterno» – le *eterobiofiction* – dalle *omobiofiction*, in cui vi è un narratore presente nella storia come personaggio (p. 162). Le *eterobiofiction* sono ulteriormente suddivise secondo il criterio della focalizzazione: *eterobiofiction* a focalizzazione zero, a focalizzazione interna fissa e a focalizzazione esterna (di rara evenienza). Nell'ambito dell'*omobiofiction*, se il narratore coincide con il biografato si ha *autobiofiction*, in caso contrario, *allobiofiction*. La seconda parte del saggio analizza l'evoluzione diacronica del genere biofinzionale: dal romanzo storico – suo progenitore – alla nascita della vera *biofiction*, con le *Vies imaginaires* di Marcel Schwob (1896), sino alla sua fioritura nella stagione postmoderna.
Nell'ottavo capitolo Lorenzo Marchese si interroga sull'*autofiction*, intendendo con il termine «un testo di aspetto autobiografico, segnato dalla coincidenza onomastica autore-narratore-personaggio», in cui però «la materia della storia» non corrisponde «alla realtà dei fatti avvenuti» (p. 183). L'*autofiction* nasce dall'unione dei patti di lettura di due modalità espressive di lunga durata: l'autobiografia – da cui desume «l'aspirazione a "confessare" […] il racconto della vita» – e la *fiction*, da cui «prende la licenza di mentire» (pp. 187-188). In effetti «la restituzione autentica di sé», riassume Marchese, è «per gli autofinzionalisti il prodotto di una poetica» illusionistica, fondata su un «uso paradossale delle retoriche di autenticità», mediante le quali essi tuttavia riportano «l'autore fisico al centro della scena» (p. 193). Nata in Francia con *Fils* di Serge Doubrovsky (1977) – testo altamente sperimentale – l'*autofiction* si è diffusa presto su scala globale, trovando interpreti autorevoli anche in Italia (tra cui Walter Siti).
Chiude il volume un denso saggio di Angela Condello e Tiziano Toracca, che si focalizza sui rapporti tra la finzione giuridica – tecnica adoperata sovente per motivare una decisione e legittimare un'argomentazione – e la finzione letteraria; confronto dalla notevole valenza euristica, mediante il quale sono ripresi circolarmente le questioni teoriche sollevate nel primo capitolo. Malgrado entrambe le forme discorsive si sottraggano, in modi molto diversi, al giudizio di verità e menzogna, il discrimine fondamentale risiede nel fatto che la *fictio iuris* è basata «sul principio del "come se"», cioè «ha natura ipotetico-comparativa e mira a produrre degli effetti nel mondo in maniera sistematica», mentre la seconda «è […] basata sul principio del "come", non ha natura ipotetico-comparativa e si origina in un atto creativo che ricade nel dominio dell'estetica» (p. 207).
La chiarezza didattica, coniugata in tutti i contributi all'originalità scientifica, rende il libro agevolmente fruibile, oltre per che per gli specialisti, anche per chi non abbia familiarità con il sapere narratologico. Sicché *Fiction e non-fiction. Storia, teorie e forme* costituisce un esempio di convergenza virtuosa tra teoria e storia letteraria: laddove la teoria non è un esercizio autoreferenziale, ma costituisce un momento fondamentale per illuminare la prassi, le sue norme implicite e i suoi segreti; un volume che dischiude nuove prospettive sul romanzo classico, ma che si rivela altresì uno strumento essenziale per approcciarsi alle ultime frontiere della narrativa, in cui la confusione dei linguaggi, di gran lunga superiore rispetto al passato, pare una risposta consapevole, da parte degli scrittori, a quella commistione pervasiva tra *fiction* e *non fiction* che si è insinuata subdolamente non solo nella letteratura, ma in ogni forma di espressione della società contemporanea.

Giovanni Barracco

AA. VV.
Lungo Canale Mussolini. Antonio Pennacchi e la sua opera
Atti del convegno di studi (Latina, 5 e 6 ottobre 2018)
a cura di Rino Caputo
Milano
Mondadori
2020
ISBN 978-88-04-73396-6

Silvio Di Francia, *Saluto di presentazione*
Rino Caputo, *Introduzione*
Marco Santagata, *L'incolto colto narratore di Pennacchi*
Giulio Ferroni, *Un'epica del quotidiano*
Roberta Colombi, *«Canale Mussolini»: un caso di «contro storia»*
Valeria Della Valle, *«Canale Mussolini»: il libro per cui Pennacchi è venuto al mondo*
Giuseppe Patota, *La lingua di «Canale Mussolini. Parte seconda»*
Massimo Onofri, *Antonio Pennacchi viaggiatore nelle città del Duce*
Elisa Manca, *La «furia dei Peruzzi»*
Øivind Fritjof Arnfred, *«Ognuno gheva le so razon»*
Nathalie Bauer, *«Canale Mussolini» e la Francia*
Diana Kastrati, *Il bisbetico tradotto*
Thomas Harder, *Il diario del traduttore*
Gino De Vecchis, *Le geografie di Antonio Pennacchi*
Leopoldo Gamberale, *Pomptinae Musae, paulo maiora canamus*
John Thornton, «*Pesci nell'oceano della storia…*»
Lucio Caracciolo, *Presentazione aggratis*
Mia Fuller, *Good History*
Marco Petreschi, *Rileggendo «Fascio e martello»*
Marco Romano, *Ragionamento sentimentale su Antonio Pennacchi*
Giorgio Villa, *Pennacchi e la sua terra*
Leone D'Ambrosio, *La luna operaia*

Il volume curato da Rino Caputo raccoglie gli Atti del convegno dedicato all'opera di Antonio Pennacchi tenutosi a Latina nell'ottobre del 2018. Come scrive il curatore nell'Introduzione, «attraverso la disamina esegetica, storico-critica e sociologico-culturale si compone, in questo volume, una visione assestata dell'opera di Antonio Pennacchi» (p. 9). I contributi raccolti mettono a fuoco la poetica dell'autore, concentrando l'attenzione su *Canale Mussolini*, il romanzo cardine della sua opera, letta in una prospettiva multidisciplinare, offrendo così la possibilità di inquadrarla nel contesto letterario contemporaneo e di studiarne e valutarne i caratteri tematici, linguistici, sociologici e culturali.
Dal punto di vista storico-letterario e linguistico, i contributi trattano la sistemazione del romanzo all'interno del genere del romanzo storico e nella storia del romanzo italiano, il carattere epico della narrativa pennacchiana, il problema del narratore e del punto di vista in *Canale Mussolini*, il sistema dei personaggi e la loro natura, infine la novità della lingua e l'approccio dei vari traduttori al testo. Dal punto di vista culturale e sociologico, invece, gli interventi si concentrano sul rapporto

dell'autore con la storia e la classicità latina, la sua attenzione per l'architettura razionalista e le città di fondazione fascista, infine l'importanza dello spazio geografico dell'Agro Pontino nel romanzo.
Per quanto riguarda la collocazione del romanzo nella tradizione italiana del romanzo storico e nel dibattito contemporaneo sul romanzo, nel contributo di Roberta Colombi si analizzano, a partire dalle prime recensioni e polemiche che seguirono la pubblicazione di *Canale Mussolini* nel 2010, i motivi per cui il romanzo non può essere definito revisionista, gli elementi che lo distinguono dal romanzo storico postmoderno inaugurato da Eco e la novità del romanzo e la sua qualità all'interno della storia del romanzo italiano. Per Colombi la scrittura di Pennacchi non è mossa da un intento revisionista, bensì egli «sotto la maschera del narratore deresponsabilizzato […] compie un'operazione di continua critica della storia recente e presente, svelando la continuità dell'umana tendenza alla sopraffazione e all'esercizio del potere, da un lato, e l'immaturità etico politica, il prevalere degli interessi privati e del qualunquismo, dall'altro» (p. 54). A questo rifiuto di ogni ambivalenza o ambiguità nello sguardo del narratore, corrisponde un'opera che rifugge dalle forme del postmoderno, i cui principali connotati sono il *pastiche* e l'ironia. Quest'ultima è infatti assente nell'approccio dell'autore alla tradizione del romanzo e alla storia stessa, mentre il *pastiche* e il citazionismo, che pure sono presenti, secondo Colombi «non assolvono a una funzione distanziante e straniante, bensì si mescolano alla tradizione letteraria ed epica […] per soddisfare […] quel desiderio onnivoro di reale, quella tensione totalizzante ed epica» (p. 50) tipica del romanzo moderno. Sicché, *Canale Mussolini* trova il suo posto più naturale «all'interno di una genealogia alta della nostra tradizione letteraria quale è quella del romanzo storico ottocentesco» (p. 52), rivisitato e rielaborato alla luce delle esperienze letterarie – inclusa quella stessa del postmoderno – del Novecento.
La riflessione di Colombi su *Canale Mussolini* rappresenta dunque un interessante contributo alla riflessione sul genere del romanzo storico che negli ultimi venti anni in Italia è stato al centro di un fitto dibattito critico, storiografico e politico-morale.
Chiarita la sistemazione letteraria e storiografica del romanzo e fatta luce sulla poetica dell'autore, il volume passa in rassegna gli aspetti caratterizzanti l'opera di Pennacchi. Essa, nel giudizio di Caputo, trova la propria cifra originale nell'intreccio tra il microcosmo delle vite quotidiane e il macrocosmo della grande storia. La poetica di Pennacchi, che fonde narrazione famigliare e racconto epico, prende le mosse da una idea di letteratura in cui si trovano compiutamente uniti «l'exquisita locutio (ovvero il portato della cultura)» e il «fervor, ovvero [il] talento geniale» (p. 12) dello scrittore. Questi due elementi si saldano in un intreccio romanzesco denso e polifonico che non si limita al racconto della città di Latina nel tempo fascista, bensì «attinge alla (successiva) modernità e alla contemporaneità» (p. 11) del giovane capoluogo di provincia laziale.
Sulla figura del narratore in *Canale Mussolini*, che è una delle peculiarità del romanzo, si concentra il contributo di Santagata. Sebbene la voce narrante adotti «un punto di vista incolto» e volutamente popolare, la sua prosa è fitta di reminiscenze letterarie, ed è proprio da questa delicata e rischiosa commistione che scaturisce la forza del romanzo, in cui «visione fantastica e sguardo sulla storia stingono l'una nell'altro» (p. 16) garantendo un equilibrio tra il racconto storico e la dimensione epica della vicenda dei Peruzzi.
Il tema della voce narrante, insieme alla questione di una novecentesca e sfrangiata epicità del romanzo, popolare pur senza perdere il proprio tratto distintivo, viene approfondito da Ferroni, per il quale è proprio la voce narrante a conferire al discorso un impianto epico. Essa porta avanti diverse vicende, secondo la tecnica ariostesca dell'*entrelacement*, muovendosi con disinvoltura nel tempo della storia, abbandonando e riprendendo argomenti e personaggi, secondo le modalità tipiche della narrazione epica. Un'epica che è però quotidiana, minuta, sia nelle vicende raccontate, che si svolgono in una atmosfera continuamente tendente al mito, sia per la natura del racconto, che la voce narrante fa assomigliare ad un «lungo filò, ricollegandosi a quell'antico uso dei racconti

intorno al fuoco nelle lunghe sere d'inverno della campagna padano-veneta; racconti liberi, anche disordinati» (p. 25).
Dall'analisi dei personaggi Ferroni deduce il tratto della forza come principale qualità di tutta la famiglia Peruzzi, i cui componenti sono contrassegnati da una furia vitalistica inestricabilmente legata alle vicende storiche che attraversano. Tra di loro, particolare attenzione è dedicata a Pericle, cui è «riservato il compito di guidare e proteggere la propria gente» (p. 101), e alla bella e generosa moglie Armida.
Gli interventi di Della Valle e Patota trattano l'importante novità linguistica del romanzo, dovuta all'adozione di un «registro originale, nel quale l'italiano dell'uso medio e a volte informale e basso del narratore convive con l'italiano reboante della propaganda fascista, con i prelievi dai dialetti, dalla lingua della poesia, del melodramma, delle canzonette, dei comunicati di guerra» (p. 60). Un impasto di assoluta originalità che contribuisce a conferire al romanzo proprio quel carattere di epicità rintracciato da Ferroni.
Una sezione del volume ospita i saggi degli autori delle diverse traduzioni del romanzo. Le riflessioni di chi ha tradotto il testo, muovendo da un punto di vista tecnico, approfondiscono e articolano il giudizio sull'opera di Pennacchi. In queste comunicazioni, inoltre, si offre un resoconto accurato della fortuna critica e delle polemiche che accompagnarono la pubblicazione del romanzo nei vari paesi europei, come nel caso dell'edizione francese curata da Nathalie Bauer.
Per quanto riguarda gli interventi che hanno affrontato l'opera di Pennacchi dal punto di vista culturale e sociologico, una particolare attenzione è stata data ai temi del paesaggio, al rapporto tra la storia e la geografia del romanzo, alla fitta rete di riferimenti alla classicità latina, all'attenzione dell'autore per la storia e l'architettura italiana del Ventennio e del Dopoguerra.
In ottica geografica e topografica, Pennacchi racconta una città, Latina, carica di storia e altamente simbolica, «un pezzo di storia che altrimenti sarebbe rimasto sconosciuto» (p. 63). In tal senso, non è un caso che il romanzo che forse più compiutamente cerca di conciliare le memorie opposte degli sconfitti e dei vincitori, sia ambientato in una città di fondazione, il più giovane e popoloso capoluogo di provincia italiano, che attraversa tutto il Novecento, dal Fascismo fino alla crisi industriale degli anni Novanta. Littoria, insieme a tutto lo scenario dell'Agro Pontino, svolge un ruolo cruciale in *Canale Mussolini*, un romanzo storico-geografico che, nelle parole di De Vecchis, costituisce «una fonte preziosa per l'analisi geografica della territorialità» (p. 178).
L'interesse di Pennacchi non si esaurisce nel perimetro di Latina, ma si allarga a tutte le città di fondazione, che sono raccontate e descritte in *Fascio e martello. Viaggio per le città del Duce*. In questo testo del 2008, secondo le considerazioni di Onofri, si fondono storia dell'architettura, memoria di viaggio e investigazione modernista, a riprova del rapporto strettissimo che in Pennacchi si stabilisce tra romanzo, storia e geografia.
Infine, due contributi sono tesi a mostrare i rapporti che *Canale Mussolini* intrattiene con la storia romana e la tradizione dei classici latini, a partire proprio dalla presenza, che Gamberale rintraccia nel romanzo, di un elemento virgiliano, «la *pietas* verso i vinti, i sofferenti, quelli che sono stati feriti dalla vita» (p. 191).
In conclusione il volume, attraverso un approccio letterario e linguistico ed uno multidisciplinare che guarda al tema da prospettive differenti, contribuisce a tracciare un primo bilancio critico dell'opera di Pennacchi. Da questa disamina risulta in sostanza un giudizio positivo, che inserisce lo scrittore tra le figure più interessanti degli anni Duemila in virtù dell'esplosività della lingua, del vigore del romanzo e dell'universalità dei temi e dei sentimenti narrati.

Rosario Vitale

AA.VV.
Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi
a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Sara Lorenzetti
Macerata
EUM (Edizioni Università di Macerata)
2021
ISBN 978-88-6056-737-6 (print)
ISBN 978-88-6056-738-3 (on-line)

Costanza Geddes da Filicaia, *Premessa*
Carlo Pongetti, *Adriatico: una modernità alternativa*
Lorenzo Abbate, *Paolina Leopardi viaggiatrice lungo la rotta adriatica*
Alfredo Luzi, *"L'eterno ed alterno mare". L'Adriatico negli scritti di Adolfo De Carolis*
Costanza Geddes da Filicaia, *Ricordi dell'Adriatico nell'opera di Giani Stuparich*
Umberto Brunetti, *Seduzioni e pericoli del mare Adriatico nello* Splendido violino verde *di Angelo Maria Ripellino*
Sandro Gentili, *Bassani "fuori le mura": l'Adriatico in* Dietro la porta *(e in* Gli occhiali d'oro*)*
Sara Lorenzetti, *Frammenti equorei in* Gente di mare *di Giovanni Comisso*
Silvia T. Zangrandi, *Raccontare la seconda realtà dell'Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano*
Carla Carotenuto, *Il fascino della Jugoslavia e il "mito di Sveti Stefan" in Libero Bigiaretti*
Michela Meschini, *«Più un sentimento luminoso che un luogo reale»: l'Adriatico segreto di Marisa Madieri*
Giuseppe Lupo, *Due scrittori per uno stesso mare. Claudio Magris e Raffaele Nigro*
Indice dei nomi

Mare Nostrum, *Mare Inferum*, *Mare Superum*, così i latini designavano rispettivamente il Mediterraneo, il Tirreno e l'Adriatico. Su quest'ultimo, menzionato da Pascoli in *Myricae* (*I puffini dell'Adriatico*) e definito «selvaggio» da Saba nel *Canzoniere* («In fondo all'Adriatico selvaggio / si apriva un porto alla tua infanzia. Navi / verso lontano partivano […]», *In fondo all'Adriatico…*), con eco del D'Annunzio alcyonio («Settembre, andiamo. È tempo di migrare. / Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori / lascian gli stazzi e vanno verso il mare: / scendono all'Adriatico selvaggio / che verde è come i pascoli dei monti», *I pastori*), è focalizzato l'interessante libro dal titolo *Narrazioni e rappresentazioni dell'Adriatico ieri e oggi*, pubblicato da Edizioni Università di Macerata (2021), a cura di Costanza Geddes da Filicaia e Sara Lorenzetti.
In apertura, con un taglio a cavaliere tra lo storico e il geografico, Carlo Pongetti (*Adriatico: una modernità alternativa*) ripercorre per grandi linee le vicende del *Mare Superum*, dal Medioevo ai giorni nostri, soffermandosi su alcuni avvenimenti che hanno coinvolto l'Adriatico dopo la caduta del Muro di Berlino (1989). La guerra dei Balcani, il difficile passaggio ad un'economia di mercato da parte dei paesi dell'Est, il massiccio esodo albanese (*boat people*), hanno in qualche modo costretto il mondo a guardare l'Adriatico, fino ad allora considerato marginale anche sotto il profilo dei traffici marittimi ed elemento di rigida contrapposizione tra blocchi geopolitici contrapposti, con un'altra prospettiva. Da quel periodo in poi, ricorda Pongetti, l'Adriatico ha assunto un ruolo diverso, fattore di congiunzione tra il Nord e il Sud Europa e tra il Centro Europa e l'area balcanica, per diventare, in altre parole, un ponte, in grado di «mettere in connessione le città di mare» con quelle situate «alle loro spalle» (p. 27).

Lorenzo Abbate (*Paolina Leopardi viaggiatrice lungo la rotta adriatica*) si concentra sulle lettere di viaggio inviate negli anni 1859-1869 da Paolina, sorella di Giacomo, alla cognata Teresa Teja, moglie in seconde nozze di Carlo Leopardi. Abbate rimarca che i resoconti di viaggio di Paolina, recatasi in alcune città della costa adriatica, rivelano una narrazione che si contrappone alle consuete «testimonianze odeporiche femminili ottocentesche», dalla quale risalta «una netta volontà di autodeterminazione e una ancor più netta capacità di raccontare le terre visitate e – senza schemi letterari predeterminati – il quotidiano fluire del viaggio» (p. 29).
Il contributo di Alfredo Luzi (*"L'eterno ed alterno mare". L'Adriatico negli scritti di Adolfo De Carolis*), che si distingue dagli altri per la presenza di immagini (soprattutto barche a vela), ruota attorno ad Adolfo De Carolis, una figura eclettica di fine Ottocento e primi decenni del Novecento: pittore, xilografo (realizza incisioni per Pascoli e D'Annunzio), nonché fotografo, critico d'arte, narratore. Nell'ambito della sua attività prosastica, è curioso che per la stesura dei testi De Carolis parta spesso da un'immagine – di solito una fotografia – e la trasfiguri, tanto è vero che i suoi scritti sul *Mare Piceno*, sui quali indaga accuratamente Luzi, sono «una raffigurazione e una mitizzazione della vita quotidiana, dei costumi, del lavoro, dei canti della civiltà del basso Piceno» (p. 56).
Costanza Geddes da Filicaia (*Ricordi dell'Adriatico nell'opera di Giani Stuparich*) investiga su un aspetto ancora in parte inesplorato dalla critica, ovvero le rappresentazioni marine nelle opere del triestino Giani Stuparich. Sebbene la presenza del mare non sia predominante – considerato che Stuparich privilegia le memorie legate alla Prima Guerra Mondiale e i paesaggi del versante carsico – tuttavia costituisce una componente rilevante, dalla pubblicazione di *Isola* (1942) fino ai *Ricordi istriani* e a *Il ritorno del padre* (1961). L'Adriatico di Stuparich è quello settentrionale, tra il golfo di Trieste e le coste istriano dalmate (il padre era originario di Lussino); non a caso fissa nelle sue pagine due visioni complementari di questo mare.
Umberto Brunetti (*Seduzioni e pericoli del mare Adriatico nello* Splendido violino verde *di Angelo Maria Ripellino*) studia la penultima raccolta dello slavista siciliano Angelo Maria Ripellino, *Lo splendido violino verde* (1976), nella quale l'Adriatico, seppure non nominato esplicitamente, occupa un posto considerevole, tanto da essere ispiratore di varie poesie, in particolare la numero 18 e la numero 69, che traggono spunto da una vacanza del poeta sul Gargano insieme alla famiglia, e la 79, caratterizzata da un'atmosfera fiabesca. Brunetti, con puntuali riferimenti documentali alle agende manoscritte utilizzate da Ripellino come quaderni di appunti, approfondisce questi componimenti, anche sotto il profilo metrico e stilistico, svelandone echi e ascendenze.
Sandro Gentili (*Bassani "fuori le mura": l'Adriatico in* Dietro la porta *e in* Gli occhiali d'oro) si dedica all'ultimo capitolo del romanzo *Dietro la porta* (1964) di Giorgio Bassani (quarto libro del *Romanzo di Ferrara*), che si svolge a Cesenatico, anziché a Ferrara, dove il mare «distanzia, assorbe e dissolve la realtà» (p. 87). Quest'ultima parte inserita dall'autore «in posizione marcata e sorprendentemente deputata all'*explicit* di un intreccio tutto ferrarese, dà pieno conto della sua importanza» (p. 89). Successivamente Gentili sposta il *focus* sul romanzo *Gli occhiali d'oro* (1958) ambientato in parte a Riccione. Dunque ancora una volta lungo la riviera adriatica, da interpretare come un altro «fuori le mura» ferraresi.
Sara Lorenzetti (*Frammenti equorei in* Gente di mare *di Giovanni Comisso*) esamina la seconda opera di Comisso, *Gente di mare*, la cui edizione definitiva in 32 testi è del 1966. I protagonisti sono l'Adriatico e la sua gente, come recita il titolo, in particolare il pescatore, non solo «abituato all'alternanza tra buona e cattiva stagione», ma anche capace di «adattarsi alle circostanze», pronto a «cogliere l'opportunità del vento favorevole» (p. 105). La parola «Adriatico» occorre solo una volta (in *Pietro, uomo di mare*), ma, anche quando non viene citato, il mare è «una presenza ineludibile, perché plasma il carattere e l'animo dei personaggi» (p. 107). Lorenzetti individua pure il *topos* del viaggiare sulle acque, inteso metaforicamente come un percorso esistenziale alla scoperta di sé, che condensa «l'insoluta contraddizione […] compresente nell'opera così come nella

biografia di Comisso», ossia «l'insopprimibile tendenza all'erranza ed, insieme, il desiderio di fermarsi a contemplare» (p. 103).
Silvia T. Zangrandi (*Raccontare la seconda realtà dell'Adriatico. Visioni reali e immaginarie del mare Adriatico in Anna Maria Ortese e Lalla Romano*) pone a confronto due punti di vista femminili sull'Adriatico, quelli delle scrittrici Anna Maria Ortese e Lalla Romano. La prima su incarico di alcune testate giornalistiche viaggia nell'Italia del dopoguerra quando i segni del conflitto bellico e della povertà erano ancora evidenti, per rappresentare, nello specifico, le condizioni di vita delle lavoratrici del tabacco del Gargano (Adriatico pugliese). Ne scaturisce la stampa nel 1951 di tre articoli (*Nel dominio del tabacco*, *Oltre l'isola dei coatti qualcuno ha chiamato* e *Respiro dell'Adriatico*) caratterizzati dalla curiosità, dalla volontà di testimonianza, dal desiderio di capire il mondo circostante che la scrittrice spesso trasforma con la sua fervida immaginazione. La seconda si reca in veste di vacanziera sull'altra sponda adriatica, a Hvar. In forma diaristica appunta le sue impressioni dei luoghi visitati e delle persone incontrate, da cui trae la pubblicazione del volume *Le lune di Hvar* (1991), nel quale l'attenzione di Lalla Romano si rivolge prevalentemente al paesaggio, alla natura e ai suoi colori. Non bisogna dimenticare, rileva Zangrandi, che la Romano nasce pittrice: dagli anni Venti agli anni Quaranta svolge questa attività, per poi dedicarsi alla scrittura. Del resto, tratti figurativi sono rintracciabili anche in altre sue opere letterarie. Gli approcci sono quindi differenti: Ortese, grazie al suo lavoro, si sente partecipe delle esperienze e dei drammi delle persone che incontra; al contrario, a distanza di parecchi anni, l'ormai ottuagenaria Lalla Romano, in vacanza, non mostra alcun interesse antropologico, e i suoi viaggi non sono altro che l'occasione per narrare di sé. Di certo, nelle opere di entrambe, seppure con intenti ed esiti diversi, la costa adriatica (orientale ed occidentale) ha lasciato un'impronta indelebile.
Carla Carotenuto (*Il fascino della Jugoslavia e il "mito di Sveti Stefan" in Libero Bigiaretti*) muovendo dal fascino esercitato dai territori della (ex) Jugoslavia su Libero Bigiaretti (testimoniato da articoli, testi, collaborazioni giornalistiche, corrispondenza epistolare e materiale autografo), analizza il romanzo *La controfigura* (1968), la cui *location* è Sveti Stefan, un villaggio di pescatori trasformatosi negli anni Sessanta in un'isola-albergo, rinomata meta di villeggiatura. L'autore, durante una vacanza estiva, scorge un uomo sdraiato sulla spiaggia. Da questa circostanza trae spunto per narrare, tra realtà e finzione, della passione amorosa del protagonista, sposato con Lucia, per la suocera (Nora). Una fonte di ispirazione letteraria per la stesura del romanzo è *La Lupa* di Verga, il cui riferimento si ravvisa in alcuni documenti di Bigiaretti, dove tra le intitolazioni compare *La Lupa di mare*: il titolo definitivo del romanzo, *La controfigura*, è suggerito all'autore dall'amico Libero De Libero. Carotenuto osserva che «l'allentamento dei freni inibitori nello stato di natura assicurato a Sveti Stefan garantisce la libertà da condizionamenti e regole inducendo il protagonista a dichiarare a se stesso e al lettore la sua attrazione per la suocera, fino a quel momento espressa in modo ambiguo sul piano della "fantasticheria"» (p. 132). Questo romanzo s'inquadra nell'ambito dello scardinamento delle convenzioni (morali e sociali) della fine degli anni Sessanta, quando i vincoli familiari sono fortemente contestati in nome di una sbandierata libertà, colta da Bigiaretti con acutezza e ironia. La pubblicazione de *La controfigura* è preceduta da *Il Vikingo*, un romanzo breve edito a puntate su «Amica» nel 1964, che esibisce alcune analogie con il precedente.
Con l'espressione «autobiografia marina» Michela Meschini (*«Più un sentimento luminoso che un luogo reale»: l'Adriatico segreto di Marisa Madieri*) ben sintetizza l'opera narrativa di Marisa Madiera (Fiume, 1938 – Trieste, 1996), della quale esplora il romanzo *Verde acqua* (1987) e l'eponimo racconto della raccolta postuma *La conchiglia* (1998), accomunati dall'elemento equoreo. Nell'opera d'esordio, *Verde acqua*, il paesaggio marino dell'Adriatico settentrionale è contemporaneamente spazio della memoria e dimensione dell'esperienza: il mare è «un ambiente geografico reale, luogo concreto del vissuto – è il mare istriano dell'infanzia e dell'adolescenza,

perduto nell'esodo giovanile e ritrovato nei mesi estivi della maturità», ma è anche «un paesaggio simbolico, luogo dell'anima e del pensiero, specchio introspettivo, cartografia metaforica degli spazi interiori dell'io» (p. 138). Il racconto *La conchiglia* è imperniato sulla figura del vecchio Maoi e su una più ampia distesa marina, l'Oceano Pacifico, un grande spazio aperto, privo di sponde e di punti di riferimento. In *Verde acqua*, evidenzia Meschini, lo sguardo della narratrice coglie «le forme note e rassicuranti del mare istriano», entro le quali è possibile «rivivere le avventure del passato» e gioire degli «incanti del presente» (p. 146). Questo mare rappresenta «il luogo della pienezza e dell'abbandono, mentre i mari del Sud sono il luogo dell'assenza e dell'annullamento» (*ibidem*). Nondimeno, nella Madieri, anche quando il mare non si trova né al centro né sullo sfondo della narrazione, se ne avverte la presenza nell'idea di una spazialità illimitata e disabitata, come avviene nel racconto *La radura* (1992).

La disamina di Giuseppe Lupo (*Due scrittori per uno stesso mare. Claudio Magris e Raffaele Nigro*) verte sugli scritti di Claudio Magris e Raffaele Nigro relativi all'Adriatico. Il critico rammenta che Magris, in *Parlare del mare?* (testo inserito nell'antologia *I mari di Trieste* del 2015), privilegia una lettura geografica di Trieste, dove la consueta classificazione tra Est e Ovest si integra con la meno comune contrapposizione tra il Nord e il Sud: «da una parte c'è il mare, con l'apertura cosmopolita tipica delle civiltà marine e rivierasche […] dall'altra parte c'è l'anima mitteleuropea, la grande cultura triestina continentale» (p. 147). Magris, distinguendo un alto e un basso Adriatico, effettua una singolare interpretazione verticale, nella cui divisione «si nasconde in maniera quasi simmetrica la percezione di un mare del nulla (quello settentrionale) e di un mare di vita (quello meridionale)» (p. 148). Invece Raffaele Nigro (al pari di Magris, scrittore prima fluviale, in seguito marino), nel romanzo intitolato *Adriatico* (1998), descrive «un mare di confine e di sconfinamenti, che dunque è contemporaneamente ponte e frontiera, linea di cesura e viatico per attraversamenti» (p. 151). Diversa, rispetto a Magris, chiosa Lupo, è la sua percezione dell'Adriatico meridionale: «un mare di diffidenza», ma anche «di speranza, di attesa, di tensione verso un movimentato travaso di civiltà» (p. 152).

Alla fine, il lettore di questi undici pregevoli contributi – eterogenei per angolazione prospettica e impostazione tipografica (scrittura continua, articolazione in paragrafi numerati o con intestazioni, presenza di immagini, assenza di note a piè di pagina), grazie alla libertà di scelta lasciata ai singoli autori, dei quali non si fornisce il profilo (compaiono soltanto quelli delle due curatrici del volume in quarta di copertina) – si sente avvolto e nello stesso tempo coinvolto da un mare, quale l'Adriatico, dalle molteplici sfaccettature e dalle numerose risorse (culturali, economiche, sociali) non ancora del tutto valorizzate. Un Adriatico potenzialmente pronto ad aprire nuovi e più ampi orizzonti.

Annachiara Monaco

AA.VV.
Nel nome della madre. Ripensare le figure della maternità
a cura di Daniela Brogi, Tiziana de Rogatis, Cristiana Franco, Lucinda Spera
Roma
Del Vecchio Editore
2017
ISBN 978-88-6110-178-4

Daniela Brogi, *Per un nuovo racconto di formazione*
Chiara Saraceno, *Maternità: un incessante lavoro di costruzione sociale*
Manuela Fraire, *All'origine la procreatrice*
Silvia Niccolai, *Liberare la maternità lesbica dal discorso neutro sull'omogenitorialità: un interesse di tutte (e di tutti)*
Cecilia Pennacini, *Altre madri. Culture della maternità nell'Africa subsahariana*
Tiziana de Rogatis, *Ripensare l'eredità delle madri. Cerimoniale iniziatico e strutture rituali ne L'amore molesto, I giorni dell'abbandono e La figlia oscura di Elena Ferrante*
Cristiana Franco, *Madri speciali, Modelli, contromodelli e fantasie di maternità nella zoologia antica*
Monica Cristina Storini, *Figurazioni del materno e voci narranti nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*
Lucinda Spera, *«L'anima mia è con te»: figure della maternità nell'archivio personale e nella produzione narrativa di Alba de Céspedes*
Katrin Wehling-Giorgi, *Dislocazioni materne: memoria, linguaggio e identità femminile nelle opere di Goliarda Sapienza*
Helena Janeczek, *Idee della madre*

«Volevamo sperimentare uno sguardo che trasformasse il mondo della madre in un'avventura, in qualcosa che non "è" soltanto, ma che "esiste" nel tempo» (p. 9). Sono queste le parole di Daniela Brogi che, all'interno del saggio introduttivo del libro, prospettano una nuova narrazione del materno, indissolubilmente legata al superamento del «dualismo storia *versus* natura» (p. 10). La necessità di creare nuovi sguardi, capaci di affacciarsi sul dinamismo complesso del materno, permette di allargare il discorso alle forme e alle origini della narrazione, intendendo la madre metaforicamente come «la prima garanzia narrativa del mondo» (p. 11). La capacità della madre di fungere da sostegno a ponti di storie, responsabili del mantenimento della «continuità identitaria e culturale delle generazioni» (p. 15), rivela l'intento alla base della pubblicazione del volume, nato dall'esigenza di promuovere un incontro che «*facesse rete*, tra culture, discipline, esperienze diverse; che creasse circolazione di discorsi e di idee, e che sperimentasse una specie di laboratorio permanente attorno all'immagine della madre» (p. 9). Il punto di partenza è stato il convegno *Nel nome della madre*, tenutosi nel 2015 presso l'Università per Stranieri di Siena, per tentare di rispondere alla domanda che anima tale pubblicazione, ossia «cosa è, cosa può essere la madre» (p. 18).
Nel saggio di Chiara Saraceno si cerca di dare una prima risposta al quesito con l'inserimento di questa figura all'interno di un contesto storico e sociale, dimostrando l'impossibilità di una definizione univoca, se è vero che l'immagine della maternità è il frutto «di un processo non solo differenziato per luoghi e strati sociali, ma pieno di tensioni ora latenti ora esplicite» (p. 23). L'attenzione viene posta non solo sulla ripercussione che il ceto di appartenenza della madre ha sul

rapporto con il figlio, ma anche sul processo di modernizzazione che ha investito la figura delle donne-madri, la cui naturalizzazione rende coincidente il corpo materno con la "funzione materna". Grazie alle dinamiche che intercorrono tra madre e figlio è possibile analizzare diverse tipologie di maternità, giungendo a quello che la società, strumento di misura dell'adeguatezza della donna, reputa come «il massimo dell'egoismo»: la donna che non vuole avere figli. Emerge, con sempre maggiore evidenza, la contraddittorietà insita nelle figure della *buona madre* o della *madre lavoratrice*, quando se ne determina la competenza attraverso il rapporto con il "capitale umano" del figlio. La proposta della psicoanalista Manuela Fraire, invece, parte da quella che ritiene sia stata «la vera rivoluzione del secolo scorso» (p. 31), ossia il *tramonto della famiglia nucleare borghese*, per poi concentrare il proprio discorso sul «carattere antropologico oltre che culturale» di una svolta altrettanto radicale (p. 32): la possibilità di non ricorrere più all'incontro dei due sessi al fine di favorire la riproduzione. La riproduzione assistita, infatti, offre «la certezza di poter *fare* un figlio a prescindere dalla condivisione di questo desiderio con un partner maschile» (p. 32), giungendo a sostituire la figura paterna, ridotta a mero *testimone*, con quella del medico inseminatore. Successivamente, ci si concentra sulla figura della madre *portaparola*, ossia «colei che fornisce al bambino una rappresentazione parlata del mondo, che ha la doppia funzione sia di permettere l'accesso alla capacità di autorappresentarsi del bambino, sia di preparare per lui un posto nell'insieme e nella storia dell'insieme di cui lei fa parte» (pp. 40-41).
Silvia Nicolai, nel suo contributo, partendo dal concetto di coppia genitoriale che, nella fusione di padre e madre ha reso irrilevante la differenza sessuale, articola un discorso sulla maternità lesbica, allargato alla figura della madre surrogata. Tali tipologie di materno, tuttavia, presentano una subordinazione a una visione patriarcale della società, escludendo la possibilità per la donna di procreare senza ricevere autorizzazione dall'esterno. Nella prospettiva di una maternità intesa come *fatto sociale*, la studiosa sottolinea, infatti, la necessità «di abbracciare con fiducia la differenza femminile, di riconoscerla come ciò di cui gli uomini per primi hanno bisogno e che, quando è negata, produce solo autoritarismo e disordine» (p. 57). L'antropologa Cecilia Pennacini, dal canto suo, evidenzia come la maternità possa essere declinata secondo modelli diversi, riportando, nello specifico, l'esempio dell'Africa subsahariana dove la donna è considerata come forza lavoro e mezzo per favorire la discendenza. Nella zona dell'Africa dei Grandi Laghi, luogo delle ricerche della studiosa, soprattutto in epoca precoloniale, la discendenza era patrilineare ma, per la loro *capacità riproduttiva*, le donne esercitavano «di fatto un controllo sull'intero sistema sociale» (p. 62). A dimostrazione di tale affermazione, viene riportato non solo l'esempio della regina madre, la *namasole*, ritenuta indispensabile poiché «rappresentava una sorta di contropotere femminile riconosciuto come necessario al bilanciamento del potere del sovrano» (p. 65), ma anche quello, in ambito religioso, della *kubandwa* che, tuttavia, prevedeva una rinuncia alla maternità. Pennacini puntualizza che, nonostante molte delle figure presentate siano ormai decadute, la centralità delle donne e delle madri permane sotto altre forme, partendo dalla presenza di deputate nel parlamento ugandese, giungendo all'istituzione, in Rwanda, del *Rwanda National Women Council*.
Grazie al saggio di Tiziana de Rogatis, ci si addentra tra le trame della letteratura, in particolare, in quelle dei primi tre romanzi di Elena Ferrante: *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura*. Se Daniela Brogi aveva sottolineato quanto propedeutico fosse alla formazione dell'identità femminile il rapporto madre-figlia, de Rogatis approfondisce tale tematica dimostrando che i tre romanzi «possono essere letti come un unico ininterrotto discorso sulla soggettività femminile la cui continuità è garantita da una notevole serie di costanti» (p. 71). Le tre protagoniste attraversano un cerimoniale iniziatico, consentendo alla narrazione di essere sostenuta dalla struttura di un *rito*: quello che spinge la figlia a confrontarsi con la *centralità del fantasma materno*, «tratto decisivo della soggettività femminile contemporanea» (p. 72). Nelle madri della Ferrante è sempre presente, infatti, la convivenza conflittuale del materno e del femminile, cui si affianca il dualismo puro/impuro, innescando «uno sprofondamento nella madre, e poi una riemersione da lei» (p. 87), e

permettendo alla narrazione dell'identità femminile di manifestarsi sotto forma di *enigma*. Infine, viene posto l'accetto sul concetto di *rito di contaminazione*, dimostrando come il discorso relativo alla figura materna sia ancora soggetto a una visione patriarcale, spesso confermata dalla donna stessa. Si assiste, così, a un matricidio che dal letterale diviene immaginario e simbolico, *riparando* e ridefinendo la madre senza esserne più sopraffatti. Il contributo di Cristiana Franco dimostra come le zoologie antiche favoriscano la comprensione di numerose dinamiche vigenti ancora oggi, facendo del mondo animale «un ricco repertorio di modelli irriducibilmente *altri*, che sfidano ogni tentativo di normalizzare e di riduzione semplificatoria» (p. 107). Gli animali, "viventi senza *logos*", «vivono soltanto obbedendo alle leggi invariabili e possono perciò essere assunti come *speculum naturae*» (p. 94). Se per Aristotele la cura della prole non è un tratto distintivo della sola maternità, ma più in generale della femminilità, è possibile si verifichino casi di *transgenderismo spontaneo*, ossia di inversioni di ruoli tra maschio e femmina, mentre, in alcune specie è individuabile il fenomeno della *morfologia indifferenziata*, dove tra madre e padre vi è una condivisione dei ruoli. Vengono, inoltre, attraversate l'aggressività *post partum* (giustificata come mezzo di protezione dei cuccioli) e l'*astuzia* (presentata come esempio morale cui la donna dovrebbe aspirare), affiancandole entrambe a esempi di figure emblematiche di mostruosità. A conclusione del saggio, Franco dimostra che i trattati di zoologia antica non solo permettono di riflettere sulla maternità, ma «ci invitano infine al confronto con (e al rispetto della) diversità e varietà delle possibili forme di esistenza» (p. 107).

Le fila del percorso sulla maternità affrontata in letteratura, con particolare attenzione a quella dell'Otto e Novecento, vengono affidate allo studio di Monica Cristina Storini che approfondisce le «conseguenze che la modellizzazione» delle relazioni tra genitori e figli «comporta sul piano della facoltà autoriale e sulle forme del rapporto che l'autore o l'autrice instaurano con la scrittura e con il progetto di costruzione del sé che essa comporta» (pp. 109-110). La figura materna presentata ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* funge da costante all'interno dell'opera, riassumendo l'impossibilità della donna di assurgere al suo *dovere* di preservare la vita del figlio, per il compito affidatole di eternare il «destino dei figli caduti, attraverso la memoria dolorosa e il pianto profuso sul sepolcro dell'eroe» (p. 111), compito che le impedisce ogni azione risolutiva. Anche Agnese, la madre di Lucia nei *Promessi sposi*, vista come completamento della figlia, per quanto intervenga come *problem solver*, viene confinata a una condizione di passività. Il passaggio di Lucia dalla sua giurisdizione a quella del marito si lega alla transizione dalla figura della madre a quella della nonna. Nel libro *Cuore* si assiste alla celebrazione della "nuova madre italiana", riprendendone il ruolo formativo ed educativo, indipendentemente dalla sua estrazione sociale. Questa figura materna è responsabile della trasmissione dei valori eroici, civili e politici su cui si fonda la nuova Italia, giungendo a comprendere anche il sacrificio eroicamente compiuto dai propri figli. In *Cenere* di Grazia Deledda la madre si presenta in vesti realistiche e «in posizione liminale, all'inizio e/o alla fine della narrazione, intenta a recidere, simbolicamente, il cordone ombelicale che la lega alla propria prole, per abbandonarla nel mondo, al proprio destino, qualunque esso sia» (p. 120). Tramite la figura del protagonista, Deledda dimostra come la definizione del soggetto non possa prescindere dal confronto diretto e dal rapporto con il materno, «soprattutto come rappresentazione simbolica del ruolo della madre» nell'ingresso a una dimensione di socialità (p. 123). L'autrice rimarca come la specificità della scrittura al femminile consenta la definizione del rapporto dell'io con l'altro, partendo dal tentativo di ricomporre la ferita originaria, «senza il taglio e la separazione non fisica, ma simbolica del *continuum* corporale con la madre» (p. 123). Questo tentativo di ricomposizione è strettamente legato alla necessità «di elaborare la propria relazione con un materno letterario, alla ricerca e alla definizione di una precisa, difficile identità di scrittrice» (p. 126).

Partendo proprio dalla definizione di tale identità femminile, Lucinda Spera si addentra nel riflesso autorappresentativo dello «specchio di carta» (p. 131), fornito dalla produzione letteraria di Alba de

Cèspedes, attingendo dal suo epistolario e dai romanzi. Questo reticolato cartaceo funge da telaio che «consente di ricostruire non solo i passaggi centrali di una intensa e significativa attività professionale, ma anche una rete degli affetti» (p. 130). Quindi, non solo è possibile risalire all'origine di «un'esistenza che prenderà forma nella scrittura» (p. 131), ma soprattutto viene delineato il rapporto della scrittrice rispettivamente con la madre e il padre, quest'ultimo associato alle necessità pratiche e tramite necessario con la figura materna: il legame è colto in tutta la sua sua intensità, nonostante lo scambio epistolare con la figlia sia episodico. La profondità si rivela alla vigilia di ogni distacco, amplificato dal rifiuto materno della realtà, diventato condizione patologica. Ma «è proprio nell'inadeguatezza alla vita vissuta […] che la madre riconquista quell'autorevolezza che sembrava caratterizzare la sola figura paterna» (p. 141). Katrin Wehling-Giorgi, attraversando la produzione degli anni Sessanta di Goliarda Sapienza, traccia i contorni di un corpo materno che si presenta come «sito di contestazione» (p. 144) e *prodotto culturale*, chiave di lettura di una nuova identità femminile, capace di riformulare rapporti di genere e costruzioni sociali. È il conflitto con il corpo materno a sollecitare una riflessione sulle «tensioni linguistiche» (p. 146) tra dialetto e italiano: se da un lato consentono di avviare una critica alle categorie di genere binarie, dall'altro cristallizzano associazioni mentali e culturali tra mascolinità e potere. Questa figura atipica di materno riveste un ruolo fondamentale nell'*autoanalisi* di un io soggetto a perenni interruzioni, alimentando un discorso che, partendo dal corpo della madre, si sofferma sulla formazione linguistica del figlio. Tra tensioni sociali e linguistiche si delinea, così, una madre concepita non solo come origine, ma anche «come luogo di confine e spazio liminale», fulcro di un processo discontinuo di autoanalisi che, tuttavia, consente di riflettere «su questioni di soggettività, genere e linguaggio» (p. 155).

A concludere questo percorso *avventuroso*, come Daniela Brogi lo definisce nel saggio introduttivo, c'è il saggio di Helena Janeczek che, tra trauma e dolore, interroga l'esperienza che *non riesce a essere detta*, vissuta dalla madre ad Auschwitz, nel tentativo di comprendere come l'orrore, insinuatosi nel corpo, venga trasmesso al figlio. Un grembo gravido di morte si carica dei sensi di colpa di una madre, sgretolando gli stereotipi e dimostrando come la misoginia nazista, esercitando il controllo, abbia annientato e poi si sia sostituita alla figura della Grande Madre. Il trauma è la chiave di lettura di una gravidanza tramutatasi in un legame madre-figlia impossibile da sciogliere, vincolato all'impossibilità di superare la conflittualità da cui trae origine.

Silvia Acocella

Mario Barenghi
Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione
Macerata
Quolibet
2020
ISBN 978-88-229-0453-8

Il *calembour* che fa da titolo a *Poetici primati* di Mario Barenghi è anche un varco d'ingresso a tutti gli accostamenti, le sovrapposizioni, le dilatazioni di senso tra le parole-chiave di questo libro. Negli effetti a lungo termine di uno stile critico capace di inattesi slarghi di orizzonte e di una leggerezza di calviniana consistenza, anche la frase che fa da *incipit* (e che si collega alla domanda del Coniglio Bianco dell'esergo: «Da dove debbo iniziare?»), nella sua apparente colloquialità, una volta riletta a fine percorso, sembra caricarsi di sensi molto più profondi. «Cominciare dall'inizio? È una parola»: in questa frase si rivela il punto di mira di questo saggio che, ponendo la letteratura tra gli universali umani, ne intreccia le radici alla paleostoria degli uomini, dando alla *parola* un valore funzionale, di manufatto verbale. *Letteratura e evoluzione* sono accostati già nel sottotitolo, inserendo questo libro nel filone degli studi letterari che, negli ultimi trent'anni, alimentano la discussione estetica del paradigma darwiniano. Ma se queste teorie costituiscono «un quadro di riferimento da cui è ormai impossibile prescindere», il baricentro del «ripensamento sulla natura, l'origine e la funzione della letteratura» è da Barenghi collocato «nel campo delle scienze sociali e, in particolare dell'antropologia», intese in senso lato (p. 8).
La categoria di evoluzione è immediatamente sciolta dall'idea di una progressione lineare e legata, invece, all'apparizione di una *specie imprevista*, prodotta per Henry Gee dal caso (H. Gee, *La specie imprevista. Fraintendimenti dell'evoluzione umana*, Bologna, il Mulino, 2016): una *vita inaspettata,* quella *dell'homo sapiens*, come la definisce Telmo Pievani (T. Pievani, *La vita inaspettata. Il fascino di un'evoluzione che non ci aveva previsto*, Milano, Cortina, 2011). Si tratta di un «cespuglio evolutivo» (p. 27), un intrico del quale è impossibile venire a capo, non raccontabile (*una storia che non si può raccontare* è il titolo del secondo paragrafo), fitto di «svolte, accelerazioni e circonvoluzioni, di catastrofi sfiorate e di ribaltamenti improvvisi, di picchi e di precipizi». «Protocolli del caos» (p. 30), li definisce Barenghi. A caratterizzare la specie umana sono soprattutto gli squilibri, da un lato, e la necessaria socialità, dall'altro. Un perdurante sbilancio ecologico, protratto e acuito anche dal nomadismo e dalla necessità di adattarsi ad ambienti sempre diversi, rende, così, fondamentali due elementi: «la *flessibilità adattativa* e la *coesione di gruppo*» (p. 42), quella «social catena» da ginestra leopardiana che si fa *conquista sociale della Terra* (E. O. Wilson, *La conquista sociale della Terra*, Cortina, Milano, 2013).
L'imperfezione dell'uomo, il suo nascere prematuro e inadatto all'ambiente, determina la necessità di intrecciare, in un'interdipendenza continua, il fattore nuovo della cultura all'evoluzione organica. La cultura serve, insomma, a sopravvivere, a convivere. Se Barenghi risale dalle prime pagine alla centralità dell'«essere socievoli» degli uomini nella *Scienza nuova* di Vico, se fa riferimento all'uso del termine *Kultur* in Herder e nell'antropologia tedesca, è però Clifford Geertz che indica come punto di svolta per la sua visione antropologica della letteratura: nel rifiuto di prospettare il rapporto tra natura e cultura come una successione stratigrafica «di livelli cronologicamente e gerarchicamente sovrapposti», Geertz «sostiene un'idea dell'uomo più duttile e complessa», in cui la cultura, nell'influenza reciproca dei diversi livelli, attiva «meccanismi di controllo, programmi […] extracorporei di regolazione del comportamento», in interazione continua con il bisogno di adattamento (p. 46). Perché è proprio l'*incompletezza* che caratterizza l'uomo, la sua

sprovvedutezza biologica, a rendere necessaria la cultura, chiamata dalle sue origini a risarcire le mancanze.
Congiungendo, in una delle sue prospettive aeree, l'indeterminatezza della condizione umana che Pico della Mirandola pone al centro della *Dignità dell'uomo* ai temi dell'antropologia filosofica tedesca e poi facendo convergere quest'ultima con gli approdi dell'antropologia postmoderna di Geertz, Barenghi riporta l'apertura a una dimensione interpretativa ed ermeneutica sempre su un orizzonte darwiniano, evoluzionistico, dove per l'incompletezza biologica sono state necessarie dall'inizio «strategie di sopravvivenza che puntavano sulla *trasmissione non genetica di informazioni*» (p. 49). Nella filogenesi umana, l'evoluzione naturale e culturale si rivelano, pertanto, «indissolubilmente intrecciate» (p. 50). Il *fare umanità* (F. Remotti, *Fare umanità*. *I drammi dell'antro-poiesi*, Roma- Bari, Laterza, 2013) converte la cronica disarmonia rispetto all'ambiente in un progressivo affidarsi dell'uomo ai meccanismi culturali, nell'oscillazione costante tra *penìa* e *pòros*, mancanza e guadagno (nel mito di Eros del *Simposio*, citato molte volte quasi con la ricorrenza di un *Leit-motiv*, Barenghi infatti vede, se non il filo narrativo di una trama troppo complessa per essere raccontata, «almeno il nucleo morale del lungo viaggio del primate camminatore Homo […] racchiuso in *nuce*»): una continua riparazione delle mancanze (e che per Remotti, va ricordato, produce altre mancanze) diventa costitutiva della condizione mediana dell'uomo e, pertanto, anche del suo «*essere in mezzo agli altri*. Nessuno è "umano" (*human*: *Homo*) da solo» (pp. 52-53). Quello che chiamiamo "cultura" è considerato, negli studi attraversati in queste pagine, un requisito primario della natura stessa dell'uomo, uno strumento indispensabile per la sua dimensione sociale.
L'idea stessa di cultura, termine intermedio tra letteratura ed evoluzione, è spostata dal piedistallo di un processo inteso come progressiva separazione dalla natura. «Connaturati alla nostra specie», Barenghi descrive invece «gli usi poetici del linguaggio», mostrando «le radici e le pratiche discorsive incluse più tardi nel campo della letteratura» intrecciate nel profondo «con la storia dei nostri più remoti progenitori» (p. 21): quei primati che nel titolo-*calembour* sono vichianamente poetici.
«È una parola», per riprendere l'*incipit*, a segnare l'inizio di questa interrelazione: è l'origine del linguaggio il campo cruciale, anche quello più affascinante, delineato dalle letture di Barenghi, che davanti all'opposizione tra discontinuità e continuità, tra un'insorgenza repentina del *Verbum* o, invece, un processo graduale fatto di aggiustamenti ed equilibri precari, sceglie una lallazione rassicurante, vagamente ipnotica e riflesso di un'indispensabile socialità, come «uno dei momenti aurorali dell'acquisizione da parte dei piccoli *Sapiens* della capacità di parlare» (p. 63). E lo fa usando, quasi fossero punti cardinali, quattro recenti teorie: quella dello psicologo neozelandese, Michael Corballis, che unisce in un unico sistema integrato la voce al gesto; la teoria della paleo-antropologa americana di Dean Falk, che risale alla necessità delle madri, ormai prive di pelliccia e quindi della possibilità di portare aggrappati al dorso i propri piccoli, di usare «la voce come surrogato del contatto fisico» (p. 61); «l'autentica rivoluzione copernicana» del linguista israeliano Daniel Dor, per il quale «il linguaggio […] risiede *tra* i parlanti, non *al loro interno*», una «tecnologia comunicativa (la prima, tra le tante inventate dalla nostra specie)», uno strumento di contatto per quell'*essere in mezzo degli uomini,* «frutto di una costruzione sociale, che consiste nell'istruzione dell'immaginazione»; infine, la quarta teoria, quella dell'antropologo e psicologo evolutivo Robin Dunbar, che applica il termine *grooming* al comportamento dei primati, in particolare alla loro cura reciproca della pelliccia. Un complesso sistema di messaggi tattili che si converte, per l'allargarsi e l'evolversi della socialità, nell'oralità epidermica e rassicurante delle chiacchiere. «La matrice del meraviglioso strumento che è arrivato a donarci i drammi di Shakespeare e le poesie di Leopardi è un'opaca nebulosa di cicalecci e parlottii, un invaso di voci dove un elemento liquido man mano acquista sostanza, tra confidenze e baruffe, notizie e sospetti, mormorii e rivelazioni» (p. 81). Ha alle spalle quasi cento pagine, Barenghi, quando fa «il punto del

percorso compiuto» (p. 97), notando come la sua indagine ancora non abbia mai trattato direttamente di opere letterarie. Il campo che intende attraversare è, infatti, la vasta galassia dei discorsi che non si esauriscono nei momenti in cui vengono proferiti, ma che subiscono un effetto a lungo termine delle loro funzioni attraverso «usi non immediatamente, non visibilmente, non automaticamente o univocamente strumentali» (p.113). Non è un caso che sia la lettera di Manzoni a Coen il primo dei testi letterari ad affiorare tra i fili della trama teorica di Barenghi e che, in quasi tutti i capitoli, egli tenti di rispondere a questa lettera, ponendo a contrappeso dei «banchieri» la funzionalità pratica del fare poesia. Va detto che le citazioni letterarie, pur decentrate rispetto al fuoco del discorso, sono un numero consistente di brani tratti da romanzi, poesie, drammi, testi saggistici ed epistolari, che sembrano venire incontro per moto spontaneo, intrecciandosi naturalmente alle parole-chiave scelte per orientare e definire il percorso teorico, fino a coincidere nell'uso di uno stesso termine, come accade con l'immagine del «groviglio» gaddiano (p. 41) o della pietra e dell'arco del Calvino de *Le città invisibili* (p. 56). Gli usi non immediatamente strumentali del linguaggio spingono dalla prima pagina Barenghi a parlare di un «lento rilascio» (p. 51) di questa arte del discorso, concetto che riprende più avanti quando ricorda, nel solco tracciato da Brioschi, che nessun testo è letterario per natura, ma lo diventa quando è trattato come tale, rivelandosi una sorta di riserva, dove «motivi, personaggi, situazioni, metafore si possono depositare nella nostra coscienza di lettori, sedimentare nel tempo: e quindi agire con lentezza, persuaderci per gradi, ovvero sorprenderci con epifanie dilazionate e tardive» (p.115). Questo concetto fondamentale riaffiora, legandosi al rapporto tra finzione e rivelazione, anche nel capitolo *La* débâcle *delle parentesi ovvero l'involontario tracollo dell'incredulità*, uno dei tre saggi conclusivi di *Poetici primati*. Alla prima parte del libro, la più vasta e fondante, illuminata da uno stile avvolgente e libero, con curve narrative, notazioni di gusto, improvvise digressioni autobiografiche, segue, infatti, una seconda parte dove si scende dentro circoscritti campi di prova letterari: si tratta di articoli pubblicati in precedenza (*Applicazioni e presupposti* è il titolo significativo di questa sezione), nei quali già affioravano, in alcuni tagli prospettici dell'analisi, i testi cruciali di riferimento di *Poetici primati*. Come *Interpretazioni di culture* di Clifford Geertz (Bologna, il Mulino, 1998), chiamato sullo sfondo del secondo articolo, per collegare *Exaptation e ri-uso: una connessione mancante nella teoria della letteratura*: l'*exaptation* avviene quando una parte di un organismo, formatasi per selezione naturale a una certa funzione, come le piume per ricoprire, viene convertita a una funzione diversa: il volo. Già nella conclusione della prima parte, Barenghi recupera l'idea di ri-uso che Brioschi riprese da Lausberg, facendone un caposaldo della teoria della letteratura. Collegandola al *making special* (le indagini più illuminanti sono di Elle Dissanayake, citata anche negli studi di Michele Cometa) e all'*artificazione* del linguaggio che distaccandosi dalla contingenza innesca un mutamento di rapporti, Barenghi spinge più avanti il concetto di ri-uso, dove le soglie si moltiplicano «tra sacro e profano, gioco e rito, tra istituzione e improvvisazione, tra fissità e metamorfosi» (p. 109). Alla base c'è l'idea di una letteratura connaturata all'esistenza umana e alla sua evoluzione, un fare poesia che serve a vivere, «cioè a sopravvivere, o a vivere meglio» (p. 110), a costruire argini all'inquietudine insanabile del «talkative, anxious Man» di una poesia di W.H. Auden: il poiéin (ποιεῖν) è praticamente un *secernere* parole per coprire le irritazioni e il dolore, come fa l'ostrica *Meleagrina* di Primo Levi. «La funzione dei miti è in molti casi simile a quella della perla prodotta dalle ostriche: un rivestimento destinato a impedire che corpi estranei, frammenti di conchiglia o parassiti danneggino i tessuti» (pp.172-173).

Incrementando le nostre competenze sociali, nominando, «battezzando», come disse Debenedetti in *Personaggi e destino*, la realtà, «in ultima analisi, il linguaggio serve a *umanizzare la realtà*» (p. 84), ri-modellarla e, mentre la trasformano, gli uomini trasformano anche sé stessi: *leggere* è anche *leggersi*. Si tratta di un *istinto di narrare* che spinge Gottschall, dopo aver sottolineato il principio

darwiniano di un'evoluzione implacabilmente utilitaristica, a proporre un accostamento tra le storie e la mano, entrambi utensili multiuso.
Rivitalizzando una metafora già di Bruner, Barenghi considera la letteratura come una «cassetta degli attrezzi» (p. 107), in un'ottica di narratologia allargata e in un meccanismo evolutivo affine a «quel-darsi-da fare con quel-che-si-ha-sottomano» (p. 165).
La parola come utensile, come manufatto verbale, il linguaggio come «tecnologia comunicativa e istruzione dell'immaginazione» e, in genere, «l'essere in mezzo agli altri» degli esseri umani, l'interrelazione tra natura e cultura, fondata sul nesso tra mancanza e riparo, tra *penìa* e *pòros*, il concetto di «lento rilascio», sono tutti termini ricorrenti che consentono di recuperare le connessioni tra le diverse teorie, definizioni illuminanti che guidano in questo percorso come fili rossi; "formule" nel senso più profondo, capaci di creare nuove specole da cui osservare la letteratura, sollevati anche dalla consapevolezza della sua incancellabilità. Sembra costituirsi, in *Poetici primati*, parafrasando il titolo dell'opera letteraria scelta da Barenghi per chiudere questo libro, una sorta di *lessico critico-familiare* che il saggista rinsalda, con la tecnica della ripetizione, per radunare una comunità ampia di lettori (sempre più colti, di pagina in pagina, sempre più capaci di intendere le allusioni, i cenni alle teorie evoluzionistiche, il riuso delle formule). Tutto il suo libro, in realtà, poggia sulla presenza sottintesa di questa comunità dei lettori, già nella premessa immaginata come la più larga possibile, e Barenghi la convoca, raccogliendo non solo teorie e metodi di scienziati, antropologi, psicologi, ma anche riflessioni e considerazioni apparentemente peregrine, riposte nelle pieghe dell'autobiografia, e annodando -e sono i nodi più stretti- molte pagine letterarie di narratori e poeti studiati negli anni, rivelando così un talento particolare nel portare i lettori all'altezza dei suoi studi e delle sue passioni, dentro quella vasta galassia dell'arte del discorso in cui si aggira curioso e generoso e con la stessa inclinazione degli scrittori per «gli accenti memorabili» (p.198).

Daniela Marro

Giovanni Barracco
Vocazioni irresistibili, vuoti vertiginosi. Il romanzo di formazione italiano negli anni Ottanta del Novecento
Roma
Studium edizioni
2019
ISBN 978-88-382-4828-3

Il volume di Giovanni Barracco, corposo al pari dell'articolatissima *Bibliografia* che lo suggella, presenta con chiarezza, fin dall'*Introduzione*, il proprio oggetto di studio: il romanzo di formazione italiano nel quindicennio 1978-1993. Il tentativo di evidenziare e analizzare il contributo determinante che il genere ha dato alla forma-romanzo, all'indomani della stagione degli sperimentalismi negli anni Sessanta e Settanta, non può prescindere da esaustive incursioni nei contesti, ma soprattutto dalla messa a fuoco, nelle varie opere, dei suoi motivi di forza: l'eroe come personaggio irrequieto ed estremo, e la *quête*, il racconto di una storia dinamica fatta di superamenti di confini e continue ricerche di senso. La ricognizione – pur seguendo un tracciato ordinato e lineare – si estende a considerazioni ampie e documentate su radici (gli archetipici romanzi cortesi), origini (il *Whilelm Meister* di Goethe), forme (caratterizzate da un'intrinseca elasticità), protagonisti, moventi etici sottesi alla narrazione; e ben argomenta la tesi di fondo: la confutazione di alcuni assunti del classico di Franco Moretti, *Il romanzo di formazione* (edito da Einaudi nel 1986, poi nel 2000), valido ancora oggi in alcuni suoi aspetti. Fra questi, la «crisi dell'utilità e della funzionalità della forma del *Bildungsroman* all'alba del Novecento» (p. 20), che decreterebbe l'esaurimento del genere nei primi anni del secolo. La definizione di un perimetro europeo e italiano otto-novecentesco così smarginato e instabile costituisce infatti la sfida del primo capitolo (*Il romanzo di formazione: definizione, polemica e storia*), in cui l'autore getta tutte le basi possibili per giungere alla dimostrazione dell'«ancora attuale funzionalità e fertilità del romanzo di formazione» (p. 29), contestando a Moretti il fatto di non aver condotto alle sue estreme conseguenze l'intuizione secondo cui è un genere particolarmente duttile e aperto, e per questo meglio di altri in grado di incarnare una modernità *in progress* e di accogliere in sé istanze di altri generi. Tuttavia, è proprio la convinta predisposizione di un siffatto terreno a determinare i toni assertivi di valutazioni storico-letterarie che, soprattutto in alcuni delicati snodi della trattazione, avrebbero meritato – va detto in premessa – considerazioni improntate a una maggiore cautela. Nel secondo capitolo (*Origini e cause del ritorno del romanzo*), lo studioso delinea la trasformazione del genere nei decenni Settanta e Ottanta: alla ripresa del narrativo nell'epoca del riflusso e del *marketing*, il romanzo generazionale, dalla forte connotazione plurale, si fa romanzo dallo sfondo ugualmente collettivo ma incentrato percorsi formativi e individuali, in cui l'Io si pone al centro di un racconto che fotografa malessere, alienazione e disorientamento. Particolarmente curato, in questa sede, il cruciale passaggio costituito dalla la collana Feltrinelli dei Franchi narratori (dal 1970 al 1983): l'autobiografismo delle trentasei opere, che dava voce in chiave documentale, testimoniale, ai temi scottanti di quegli anni, si poneva «*in continuità e non in contrasto* con gli sforzi del Gruppo 63» (p. 85), traghettando in un nuovo contesto alcuni germi fecondi della fase sperimentale. Il capitolo accoglie sia disamine di romanzi generazionali di proto-formazione (*Porci con le ali*, *Cani sciolti* sui giovani del '68), sia riflessioni su esperienze, protagonisti o casi editoriali anche non letterari (Radio Alice, Celati, Alberoni) che costituiscono spinte in avanti rispetto al mutamento di paradigmi culturali verificatosi con postmoderno ed edonismo, e al conseguente ritorno, per dirla con John Barth, a una letteratura «incantevole e

accessibile» (pp. 99-100). Il quadro, forse anche troppo dettagliato nelle sue divagazioni in chiave sociologica, non trascura gli imprescindibili (Morante, Volponi, D'Arrigo, Manganelli, Calvino, Eco, il Saba postumo di *Ernesto*) e il panorama della poesia di quegli anni, in grado di rilevare gli indizi del cambiamento in atto. E si conclude con un'autentica prova generazionale (postmoderna per lingua, stile ed *ésprit*) del Movimento del '77, *Boccalone. Storia vera piena di bugie* di Enrico Palandri, il cui «protagonista […] non riesce mai a entrare e *vivere* la storia collettiva, prima manifestazione di un incipiente rifiuto del politico» (p. 117). La serie dei romanzi che privilegiano il racconto della maturazione di giovani irrequieti e in cerca di identità, è inaugurata dalla narrazione a episodi di Pier Vittorio Tondelli, alla quale l'autore dedica un'analisi assai convincente – in quanto supportata dalla realtà del testo, citato e sviscerato - nel terzo capitolo Altri libertini*: perdersi per trovarsi*. Nell'opera prima dello scrittore, osserva Barracco, «già compare un Io individuale […] che gradualmente si svincola dal collettivo per compiere una formazione personale» (p. 121), ed è inoltre evidente la tendenza, tipicamente postmoderna, ad avvalersi di tutte le istanze narrative e a considerare le aspettative del lettore. Del volume uscito nel 1980 presso Feltrinelli l'autore passa in rassegna i sei racconti che lo compongono, tutti ambientati nella provincia emiliana, concentrandosi su cerimoniali, passaggi e attraversamenti che segnano il rifiuto del mondo adulto da parte dei personaggi e l'approdo «all'agnizione di sé» a seguito di un'«esperienza del mondo, di cui il viaggio è plastica metafora» (p. 143). Accanto alla fuga verso la maturazione, l'avventura del corpo, vero «motore della conoscenza» (p. 150): fra esaltazione e abbrutimento, la sessualità si fa frequentemente catabasi e si apre sia al confronto estremo con la morte (nel Tondelli di *Camere separate*), sia ai toni più scanzonati del diario di *naja* (nel Tondelli di *Pao Pao* del 1982), sia ai romanzi di formazione italiani dei primi anni Ottanta di esordienti e non (Volponi con *Il lanciatore di giavellotto*, Bilenchi con *Anni impossibili*, il Pasolini postumo di *Amado mio* e *Atti impuri*), sia alla *Bildung* americana. La parabola del romanzo di formazione negli anni Ottanta giunge al culmine con l'opera d'esordio di Aldo Busi: nel quarto capitolo (Seminario sulla gioventù*: il divenire di una coscienza*), l'autore attraversa magistralmente il libro della rinnovata fiducia nelle strutture e tecniche narrative del romanzo, ancorandosi sempre a un contesto storico-letterario circoscritto che non esula dalla ricerca di nuove strade per un genere a rischio consunzione (il caso, nel 1973, di *Procida* di Franco Cordelli). Il lavoro di Busi, frutto di una lunga gestazione (dal '65 all''84, anno in cui esce per Adelphi), scende a patti con lo sperimentalismo, si libera di ogni possibile etichetta (picaresco, generazionale, autobiografico) facendo emergere i suoi tratti originali: l'«incontenibile vitalità espressiva», e la *Bildung* intesa come «maturazione di una coscienza, estranea e irriducibile a ogni normalizzazione etica» (p. 217) da parte di un protagonista libero spiritualmente e moralmente, a tratti virtuoso e perfino eroico. Le otto sezioni del *Seminario*, riferite a un ampio arco spazio-temporale (dalla provincia bresciana alle capitali europee, dai primi Cinquanta alla fine dei Settanta), rivelano – attraverso una rigorosa aderenza al testo da parte dello studioso – la messa in discussione del diarismo mediante l'adozione di differenti punti di vista, giacché la maturazione di Barbino «investe l'intero sistema di personaggi con cui entra in contatto» (p. 221); e svelano il potere del linguaggio, autentico «motore della formazione» (p. 226). Che si tratti ormai di materia refrattaria a una definizione univoca lo dimostra la frammentarietà del quadro complessivo degli anni Ottanta offerto nel quinto capitolo *Saturi, distaccati, inafferrabili: fotografie dal decennio edonista*, introdotto dalla definizione del modello americano del periodo (Leavitt ed Ellis, narrativa minimalista individuata da Barth) e del racconto di «una generazione che ha ricevuto, assieme ad una superficie *piena di cose*, una profondità *svuotata di tutto*» (p. 238). I romanzi italiani confermano o anticipano la tendenza: *Treno di panna* (1981) di Andrea De Carlo, centrato sullo *sguardo* del protagonista Giovanni Maimeri; *Gli sfiorati* (1990) di Sandro Veronesi, in cui l'«avventura grafologica» del protagonista Mète si configura come «*schiumevolezza*» (p. 255) di una generazione antropologicamente mutata; la nutrita serie di lavori, usciti fra l'84 e il '91, che si avvalgono di *battages* pubblicitari costruiti a tavolino e ambiscono a definire il filone di successo

della narrativa giovanile, sebbene la resistenza del *Bildungsroman* tradizionale e progetti innovativi di ampio respiro (l'Under 25 di Tondelli) tendano a ricondurre la rappresentazione della gioventù anni Ottanta sul solco di riflessioni più profonde sullo stato della narrativa italiana coeva. A decretarne la chiusura nell''89, insieme al distacco dal timbro generazionale e autobiografico, l'ultimo lavoro di Tondelli pubblicato per Bompiani, che Barracco tratta nel sesto capitolo (Camere separate*: vegliare e raccontare*) con opportuni riferimenti alla scrittura *Beat*: la formazione di Leo, scrittore e omosessuale, in seguito alla morte di Thomas si traduce in tensione migratoria che si fa attraversamento del dolore e del silenzio, «ricapitolazione di sé attraverso il viaggio» (p. 294), infine rinascita all'amore, alla scrittura, alla salvezza. Con le *Conclusioni* lo studioso completa il quadro disgregato degli anni Novanta dominati da dittatura mediatica, informatizzazione, mercificazione, consumismo, tendenza all'effimero. Il ritorno alla narrativa generazionale che immortala una situazione statica (su tutti Brizzi di *Jack frusciante*), e la ripresa di un approccio onnivoro e sperimentale al linguaggio e alle forme (l'antologia *Gioventù cannibale* del '96) ne costituiscono le coordinate dominanti, ma non esclusive. Fino alle tendenze prevalenti degli anni Duemila (fantastico, fusione tra narrativa e *reportage*, casi estremi) segnati dalla netta separazione fra letteratura ed esperienza e dalla sola possibile legittimazione dell'atto del narrare: il «*quoziente di verità*» (p. 314) dei temi affrontati. E fino alla prospettiva, sostenuta in chiusura da Barracco alla luce della vitalità del genere sotto forma anche di fortunate serie commerciali (*Harry Potter*), che nella inafferrabile realtà contemporanea «il romanzo di formazione può ancora essere lo strumento che dà la possibilità di ordinare il mondo e di conoscerlo attraverso una *Bildung*» (p. 321).

Rosalba Galvagno

Ada Bellanova
Un eccezionale Baedeker. La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo
Milano-Udine
Mimesis
2021
ISBN 978-88-5757-444-8

La giovane studiosa Ada Bellanova ha recentemente pubblicato una poderosa monografia su Vincenzo Consolo per i tipi della casa editrice Mimesis nella collana diretta da Gianni Turchetta: Punti di vista. Testi e studi di letteratura italiana contemporanea. (*Un eccezionale Baedeker. La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo*, Mimesis/Punti di vista, Milano-Udine 2021). Il volume comprende, oltre all'Introduzione (*Un eccezionale* Baedeker. *Cartografare lo spazio*), quattro parti (I. *Strumenti per percorrere i luoghi*; II. *Un percorso tra luoghi simbolo*; III *Ecologie consoliane*; IV *Mediterraneo*) ciascuna suddivisa a sua volta in un numero diverso di capitoli, nei quali l'autrice distribuisce con grande perizia e intelligenza i testi consoliani presi in esame, da quelli giornalistici (molti non ancora raccolti in volume) e saggistici, a quelli di finzione. Ora, la prospettiva dalla quale la studiosa legge e organizza la testualità consoliana è quella già enunciata nel sottotitolo del suo lavoro: *La rappresentazione degli spazi nell'opera di Vincenzo Consolo*. Alla prospettiva 'spaziale' è dedicata infatti la prima parte del libro, che si può considerare a tutti gli effetti una introduzione teorica e comparata alla sua «perlustrazione» dei luoghi consoliani, che fa il punto sullo *spatial turn* e il *geographical turn*, sugli approcci teorici cioè (Braudel, Turchi, Piatti, Westphal, Scaffai, Iacoli, Iovino, Montandon ecc., la lista sarebbe lunga) utili a indagare gli spazi geografici, paesaggistici, territoriali, umani, insieme alle topografie di suoni e di luci presenti nei testi di Consolo. Naturalmente l'autrice mette in guardia il lettore dalla corrispondenza esatta tra realtà e ambientazione letteraria, *et pour cause*, la geografia reale è sempre determinata dallo sguardo di chi la scopre o la osserva, a maggior ragione dallo sguardo di uno scrittore o di un artista.
Rivolto a questa delicata questione e ai numerosi contributi teorici sul rapporto tra 'geografia e letteratura' (geocritica, geopoetica, geotematica ed ecocritica), è il capitolo intitolato *Come percorrere i luoghi di Consolo*: «I luoghi che l'universo letterario di Consolo ci invita a scoprire sono già molto 'detti', possiedono cioè una propria intrinseca ricchezza in termini di rappresentazione letteraria e artistica, oppure sono stati e sono ancora al centro del dibattito storico e filosofico: hanno già una propria identità frutto dell'interazione tra immaginario e reale» (34). Fermo restando comunque che per Consolo la geografia letteraria si intreccia alle istanze di una geografia intima, sicché spesse volte l'autrice fa riferimento ad una «soggettività autoriale», e anche a una «soggettività pensosa» (p. 136).
Un altro maestro di luoghi per Consolo è stato senza dubbio l'autore del *Cristo si è fermato a Eboli*: «Con Levi Consolo vede davvero i luoghi» (p. 51) E così come viene sottolineato questo particolare legame 'spaziale' con Carlo Levi, altrettanto accade per Verga del quale Consolo accoglie non solo, come è noto, la rivoluzione linguistica e stilistica, ma anche l'attenzione al mondo degli umili efficacemente rilevata dalla studiosa.
Ora, l'approccio 'geografico' fa emergere strati della scrittura dell'agatese finora solo sfiorati dalla critica e che Bellanova approfondisce o porta alla luce per la prima volta. Mi riferisco in particolare a certa stratificazione 'classica' della geografia consoliana (come ad esempio la geografia euripidea e omerica), meravigliosamente 'scoperta' e analizzata dall'autrice: «Rilevanti mi sono parsi inoltre i riferimenti ad alcuni storici greci o a Virgilio. Per lo più si tratta di rimandi che riscostruiscono, tra

storia e mito, il passato lontano della Sicilia e del Mediterraneo, testimonianza dunque, utile a comprendere toponomastica o reperti archeologici. Ma a volte non si tratta solo di questo. Quando Consolo allude all'Arcadia – luogo letterario teocriteo, oltre che virgiliano, e segnato dalla rilettura del classicismo settecentesco –, richiamando l'immagine dello spazio consacrato al contatto armonico tra esseri umani e natura, muove in realtà una critica nei confronti del mondo contemporaneo che invece deve fare i conti con una relazione distorta tra uomo e ambiente. Se gli Iblei si rivestono ai suoi occhi di caratteri arcadici, se Pantalica è il luogo della rinascita possibile, ciò non avviene soltanto perché anche in questo caso è in gioco una tradizione, ma perché l'autore, attraverso l'associazione con l'immagine classica, definisce le caratteristiche di uno spazio e lo salva dalla generale resa alla contemporaneità, trasformandolo in un modello di permanenza della biodiversità non tanto o non solo naturalistica ma soprattutto culturale» (p. 312).
I rimandi classici, così essenziali e profondi nell'opera di Consolo, acquistano dunque nello studio di Bellanova una precisa collocazione spaziale e temporale in una necessaria e logica relazione col presente, relazione che non è solo di nostalgia o di sterile indignazione, ma di critica e di reazione nei confronti dei disastri della modernità. Questo ci è sembrato, tra gli altri, il contributo inedito di questo 'eccezionale *baedeker*' che, a partire dai luoghi reali, immaginari e simbolici della geografia consoliana, ne mette in luce non soltanto la tragica antitesi (bellezza/orrore, antico/moderno, armonia/violenza, potere/umiltà ecc.), che dalla Sicilia di Consolo si può estendere oggi all'intero pianeta, ma anche una via possibile di resistenza al disastro. La passione per l'antico di Consolo serve questa causa di sopravvivenza. Come esempio emblematico di questo singolare procedimento per forti e quasi fatidici contrasti, sempre legato alla geografia dei luoghi e dei tempi storici, si legga, fra gli altri, il notevole capitolo *Palermo bellissima e disfatta* (pp. 155-176).
L'approccio geocritico del saggio mette in luce, ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ad esempio, un'altra dimensione spaziale e storica estremamente interessante, e cioè il particolare sguardo dello scrittore sul cosiddetto Risorgimento siciliano, narrato non a partire dalla grande Storia ma dalla piccola storia, quella, all'occorrenza, di un paesino come Alcara Li Fusi: «In più Consolo è affascinato dal fatto che la vicenda di Alcara si sia svolta proprio sui Nebrodi, a poca distanza dal suo paese: da questo *dettaglio*, dalla valorizzazione di un luogo e di un evento *trascurati*, parte per un suo processo di rilettura del Risorgimento» (p. 21, corsivi miei). O ancora, più avanti: «Ma la scelta di un episodio *trascurato* dalla storiografia, avvenuto in un territorio marginale, assente dalle mappe ufficiali, dalle geografie di sbarchi e battaglie celebri, è il risultato di una sorta di pratica "archeologica" che porta alla superficie del testo le rovine nascoste del tempo. […]. Dal rifiuto della storia come scrittura dei privilegiati Consolo giunge alla scelta di narrare una storia al *margine* e dal *margine*, ovvero quella di chi ha potuto solo lasciare tracce di carbone sulle pareti a spirale del carcere» (p. 116, corsivi miei). Altrettanto per la valorizzazione di alcuni luoghi poco o affatto frequentati dai viaggiatori nell'isola: «Un vero e proprio criterio cartografico è ravvisabile nell'organizzazione di *Retablo*, del 1987. È in particolare la sezione centrale ad offrire spunti di riflessione in merito. […]. L'opera offre un ritratto della Sicilia occidentale, da Palermo a Trapani, passando attraverso luoghi di grande fascino, come Segesta, Selinunte, Mozia, e svela angoli altrimenti poco noti, come le terme segestane» (p. 21).
Il lavoro di Ada Bellanova è talmente denso e ricco di percorsi che non posso che rinviare alla lettura integrale del suo istruttivo *baedeker* nato, come ella stessa ricorda all'inizio e alla fine del suo saggio, proprio da un viaggio in Sicilia: «Quando, alcuni anni fa, sono andata nella Sicilia occidentale per la prima volta, *Retablo* è stato il mio eccezionale *baedeker*. […]. L'intero mio percorso ha beneficiato della suggestione incantata di *Retablo*. La visita alle rovine di Segesta e Selinunte, l'incontro con l'enigmatico efebo di Mozia mi hanno molto emozionato. Mi si dirà che è naturale, che si tratta di luoghi estremamente affascinanti, senza tempo e insieme testimonianza di un altro tempo, opera della mano dell'uomo, ma anche spazio della natura. Eppure io credo che le pagine di Consolo abbiano avuto un ruolo determinate nel farmeli apprezzare» (p. 11). Condivido

pienamente quest'ultima affermazione dell'autrice, permettendomi solo una semplice chiosa a conferma: la scrittura di Consolo ha il pregio non solo di mappare i luoghi della sua isola (e anche della sua Milano!), ma soprattutto di evocarne l'aura, bella o orrida che sia. E per questo i suoi testi possono costituire un prezioso *baedeker* per quei lettori-viaggiatori che non si sottraggono al *fascinum* della scoperta.

Stefania Segatori

Marco Belpoliti
Pianura
Torino
Einaudi
2021
ISBN 978-88-06-24683-9

«Piatta è piatta. Su questo non c'è alcun dubbio. Si stende a perdita d'occhio interrotta solo da filari di pioppi e piccoli boschetti sopravvissuti alle trasformazioni agricole dell'ultimo secolo e mezzo. Se provi a camminare, la cosa migliore è seguire uno dei tanti canali che tracciano direttrici dentro il piatto senza fine» (p. 5), Così Marco Belpoliti inizia il suo ultimo lavoro *Pianura*, pubblicato nella collana «Frontiere Einaudi» e che racconta un territorio disegnando una mappa dell'anima di una terra abitata, percorsa, conosciuta e profondamente amata. La pianura non viene presentata al lettore solo come luogo geografico, ma soprattutto come paesaggio interiore, traccia indelebile, spazio naturale ed umano, dove storie, documenti, sogni e volti hanno segnato radici e contorni, memorie ed orizzonti. Con notevole consapevolezza, scrittura limpida e delicata empatia, Belpoliti accompagna il lettore alla scoperta del cuore geografico e produttivo del Paese, un posto in continuo mutamento, che ha mutato vocazione economica ed architetture, e lo fa peregrinando fisicamente e intellettualmente in uno dei luoghi più misteriosi e affascinanti del paesaggio italiano; ne percorre le strade, ne racconta le città e i *paeselli*, ne stana gli angoli, ne evoca soprattutto gli abitanti. L'autore alza la nebbia, quasi fosse un sipario, su un tempo presente cristallizzato in fotografie intime e collettive, suggestive per storie e dettagli, che pian piano ritraggono un'autobiografia in forma di paesaggio. Gli fanno da contorno i disegni presenti nel testo che sono per mano dello stesso autore. In un clima di fervida ripresa degli studi concernenti le geografie letterarie (si pensi, ad esempio, alle recenti *Saggine* di Donzelli *Metromontagna. Un progetto per riabitare l'Italia* e *Civiltà Appennino. L'Italia in verticale tra identità e rappresentazioni*), il contributo di Belpoliti aggiunge un tassello importante e mette ordine nel racconto, lungo secoli, della civiltà letteraria della pianura. Il senso profondo del camminare, il prediligere i canali per rincorrere suggestioni, la dialettica superficie *versus* profondità; il non guardare soltanto alle rovine, ma anche alla metrica e alla geometria dello spazio: un reticolo di *centure* che, dai Romani ad oggi, trasforma la pianura in una scacchiera che riflette il cielo su di noi. E a questi assi terrestri si sono ispirati scrittori più o meno celebri: da Ariosto, nato a Reggio Emilia, passando per il Rinascimento (perché da qui sono passati tutti, anche Annibale), fino a giungere alle rappresentazioni che ne sono state fatte nel Novecento: una mitologia padana, secondo Belpoliti, esiste fino a Guareschi; dopo il *boom* economico, arrivano Gianni Celati e Luigi Ghirri, a tentare una saldatura, a ricostruire un mito schiacciato dall'industrializzazione. Ciò che resta come *fil rouge* è proprio la forma della pianura, la sua capacità di sovrapporre e mescolare immaginari. In altre parole: il senso di spaesamento generato dalla nebbia, la solitudine, la *vaghezza*, il magone, l'orizzonte sempre irraggiungibile: «Ghirri cerca di presentare tutte le apparenze del mondo come fenomeni sospesi, e non più come fatti da documentare. La fotografia sembra voglia ridare al mondo la sua vaghezza […] Celati li definisce "artifici della vaghezza", come le nuvole, il cielo, gli orizzonti, e appunto la nebbia […] la nebbia crea quel limite lattiginoso: è la linea immaginaria dell'orizzonte, là in fondo, dove la terra e il cielo si toccano e si estendono l'uno nell'altro grazie al biancore. Immagine della vaghezza: questa fotografia intreccia opacità e trasparenza, rende trasparente l'opaco e opacizza la trasparenza […]. In una di queste immagini della nebbia scattate a Roncocesi qualcosa appare e insieme scompare. Forse è proprio questa la cosa che più m'interessa. In un'altra immagine, presa intorno a casa, a

Roncocesi quel giorno, c'è una persona che cammina laggiù, in fondo, al centro dell'argine, lungo la carraia. Potrebbe essere Celati stesso, ritratto da Luigi altre volte di schiena, come sulla copertina dei *Narratori delle pianure*: un modo di apparire e insieme scomparire. La vaghezza dell'identità» (p. 39). Belpoliti torna spesso su questo motivo nelle sue divagazioni, perché la pianura è l'unico luogo dove non avverte alcun timore nel percorrerla (p. 76). *Pianura* è una porta spazio-temporale che si apre al susseguirsi delle stagioni, affollata di volti di ieri e di oggi e attraverso la quale si assapora anche una geografia sensoriale («La scoperta dell'aceto balsamico è stata una delle piccole iniziazioni della mia vita. Non poteva che essere così. Dopo l'assaggio del lambrusco e il primo morso del formaggio», p. 87). Non manca il punto di vista degli osservatori stranieri che hanno descritto «l'enorme catino verde» come «una terra di laboriose, ciclopiche formiche, un grande laboratorio sperimentale dove i saperi delle arti, le tecniche degli "inzignari" idraulici, i denari dei mercanti e la fatica dei lavoranti avevano costruito un gigantesco orto irriguo e navigabile» (così Thomas Coryat, p. 98). Eppure, il vero elemento fisico-naturale protagonista di questo paesaggio non è, secondo l'autore, il fiume, ma l'argine, che contiene la *golena* e la sua atmosfera sospesa; sorta di parentesi che racchiude e confina, è quasi sempre fiancheggiato da una strada con pioppi molto alti: «gli alberi sono stati piantati in file perfette, uno dietro l'altro, come se fossero delle milizie composte da singoli soldati» (p. 112). È l'argine «il vero maestoso dominatore di queste terre. Difende dalle acque, e accompagna il fiume come un compagno fedele e segreto» (*ibidem*). Dall'atmosfera sospesa della *golena* al *magone*, quale inclinazione che precede, oriente e dà forma al sentimento di afflizione, di nodo alla gola, di depressione e dolore morale, il passo è breve. È in questa inclinazione dell'umore che Belpoliti trova l'essenza stessa dell'essere un abitante della pianura. I «padani sono degli umorali», secondo l'autore, e gli Emiliani «specializzati nel sentire questa forma di dispiacere» (p. 207). La causa è da rintracciarsi nel clima (umido e freddo in autunno, con lunghe giornate di nebbia, e la calura estiva, anch'essa umida e sfinente), che contribuisce grandemente a creare quel «groppo», amplificato dall'orizzonte basso e dal senso di estenuazione che ne deriva. Scrittore del magone è per Belpoliti l'amico «Vicky», ovvero Pier Vittorio Tondelli: nostalgico, «ansiosamente malinconico», emotivo e con gli occhi velati di pianto. In un lungo scritto, *Un racconto sul vino*, Tondelli ha spiegato quanto fosse stato legato alle sue origini, a quel modo di essere dei personaggi della sua terra, accennando alla «nebbiosità d'animo» degli emiliani e alla «perfetta malinconia» della Bassa. In un'altra opera liminare, *L'abbandono*, vi è tutta la portata di questo sentimento: «per Tondelli scrivere era essere in movimento, un modo per contrastare la malinconia, il ritorno a casa» (p. 211). Pianura, nostalgia e magone sono, dunque, una cosa sola. Intime e toccanti, in conclusione, le pagine in cui Belpoliti ricorda Giuliano Scabia, scrittore, regista, animatore, e il suo esperimento di «Teatro Vagante» lungo il Po: «la discesa era pensata come un viaggio teatrale sopra un fiume inquinato verso una laguna morente» (p. 215), ma il «sogno sognato ad occhi aperti» si arrestò alla soglia dell'incubo (la rivolta degli studenti del 1977 a Bologna). È un difficile colloquio quello tra l'uomo e le acque, sembra dirci Belpoliti; ma è anche da qui che occorre ripartire per tornare a riabitare l'Italia.

Carlo Serafini

Luigi Capuana
Fausto Bragia e altre novelle
a cura di Ilaria Muoio
Cuneo
Nerosubianco
2019
ISBN 978-88-3203-527-8

Il volume presenta una nuova edizione di *Fausto Bragia e altre novelle* di Luigi Capuana, testo pubblicato per la prima volta a Catania nel 1897, editore Giannotta, e qui riproposto nell'edizione curata da Ilaria Muoio per Nerosubianco nella collana a cura di Luciano Curreri «le drizze». Il testo, sebbene non tra i più noti di Capuana, offre notevoli spunti di interesse sia all'interno della produzione stessa di Capuana che nella tradizione novellistica italiana, in ragione di alcuni elementi innovativi e sperimentali che, grazie alla sapiente penna di Capuana, proiettano il lettore in una dimensione quasi surreale, certo non comune per l'epoca. La raccolta, a struttura tripartita, come si legge nella quarta di copertina, riunisce «alcuni fra i motivi più cari al Luigi Capuana *fin de siècle*: l'adulterio e la casistica della passione, il binomio genio-follia, la fobia dell'eros e il potere distruttivo della *belle dame sans merci*, la suggestione e l'occulto, l'arte di ridere e la sempre fertile pratica della *vis* comica».
Ilaria Muoio, che ha recentemente discusso una tesi di dottorato sulla produzione narrativa di Luigi Capuana, è autrice degli apparati critici e della Postfazione *«Aut liberi aut libri»: l'écrivain célibataire e il travaglio della creazione artistica*, nella quale offre un interessante chiave di lettura del testo. Muoio prende le mosse da un testo giovanile di Cesare Lombroso sul rapporto tra genio e follia, testo che fece eco e fu motivo di maggiori e più approfonditi studi, che portarono poi alla considerazione dell'esistenza di «una correlazione diretta tra genio e sterilità, tra arte e celibato, quest'ultimo da intendersi, anzi, quale condizione necessaria alla creazione artistica medesima da parte di "grandi uomini", altrimenti vessati da (pre)occupazioni deconcentranti, propriamente spenti da distrazioni relazionali, incompatibili e inconciliabili con l'esercizio della fantasia» (pp. 137-138). Posizione condivisibile o meno, come non mancherà di indicare Muoio in conclusione di testo, ma che impone all'artista di essere libero da impegni pratici e da preoccupazioni che lo possano distrarre dal puro processo creativo. La donna e il sesso acquistano una connotazione problematica a tutto danno della produzione d'arte.
In questo contesto Muoio colloca «il Luigi Capuana *de l'entre deux siécles* – con forte incidenza nel triennio 1895-97 […] narratore straordinariamente attivo sul fronte della rappresentazione della discrasia arte-amore e padre letterario instancabile di personaggi-geni degenerati ritratti nel pieno di una crisi creativa, ammorbati da donne enigmatiche e fatali, "nemiche" vampiresche, risucchiatrici di estro e di talento» (pp.138-139). Muoio porta una fitta serie di esempi e di collegamenti con altre opere (anche saggistiche) di Capuana e non manca di evidenziare gli aspetti e i collegamenti autobiografici: «è nella rappresentazione notomizzante degli stati d'animo connessi al travaglio dell'atto creativo che s'introietta l'io autobiografico, anzi, le tante singole frazioni dell'io, tutte connesse tra loro, eppur in un'umoralità scissa altalenante, che spazia dalla costernazione di Fausto Bragia di fronte all'impossibilità di sostentarsi a mezzo della propria arte […] al deperimento psico-fisico del pittore Mario Procci in *Ofelia* […] dalla vera e propria esaltazione nervosa in cui versa il commediografo Giorgio Montani della *Sfinge* […] all'irritante finta atarassia, intrisa di paura del femminile, professata da Giorgio*** nelle lettere indirizzate alla "gentilissima" quanto demoniaca amica» (pp. 141-142). Ne risulta un quadro complesso quanto vivace, segno di un fermento

culturale che anima la letteratura di fine Ottocento ormai spinta fuori dall'orizzonte naturalista e proiettata nella nevrosi e nella crisi identitaria che caratterizzerà la narrativa del Novecento.
La Postfazione è seguita da una Nota al testo nella quale Muoio ricostruisce l'iter editoriale e contrattuale del volume, nonché la storia delle singole novelle, i cui manoscritti sono tutti – tranne *Evocazione*, *La vendetta d'un baritono* e *A una bruna (Dalle lettere di Giorgio***)* – conservati presso la Biblioteca-Museo Luigi Capuana di Mineo (CT). Dei testimoni a stampa e manoscritti viene fornito l'elenco dettagliato. L'edizione riproduce fedelmente il testo del testimone a stampa del 1897, salvo minime modifiche rispetto a segni convenzionali o errori manifesti; sempre nella Nota al testo vengono indicati tutti gli interventi volti ad evitare oscurità o ambiguità o a fornire le giuste informazioni lì dove citazioni letterarie si presentavano in maniera approssimativa perché riportate a memoria.
Nel complesso si tratta di una valida edizione, ben curata e documentata, cui forse avrebbe giovato collocare, ai fini di velocità e semplicità di lettura, le note (molto utili ed esplicative sia nelle novelle che negli apparati) a piè di pagina piuttosto che a fine testo.

Luca Gallarini

Luca Clerici
Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola
Milano
Luni Editrice
2021
ISBN 978-88-7984-761-2

Sei anni ormai sono passati da Expo 2015 (*Nutrire il pianeta, energia per la vita*), mentre non si contano più le edizioni di Masterchef, i libri di ricette dei vincitori dei talent show e le imprese culinarie à la Bud Spencer di Antonino Cannavacciuolo, o ancora i ristoranti visitati da Alessandro Borghese, rigorosamente quattro alla volta. L'attesa del giudizio di Borghese, che può rovesciare qualsiasi classifica, ha dato vita peraltro a un "meme" che corre sui social in tempo di elezioni: «Nulla è ancora deciso: manca il mio voto…».
Innumerevoli sono anche gli studi pubblicati, nell'ultimo decennio, sulla rappresentazione del cibo nelle opere letterarie: conseguenza inevitabile della moda del momento, ma anche del desiderio, pienamente legittimo, di approfondire nomi, titoli e luoghi a lungo negletti dalla critica. Di tutto questo è ben consapevole Luca Clerici, autore di *Guadagnarsi il pane. Scrittori italiani e civiltà della tavola*: come antipasto al suo saggio, Clerici offre ai lettori una brillante autointervista intitolata *Basta libri di cucina!* (disponibile all'indirizzo https://www.lunieditrice.com/basta-libri-di-cucina/) dove leggiamo che «sul timballo del *Gattopardo* e sull'importanza del cibo nella narrativa di Gadda» è già stato detto tutto, e che no, l'autore non è parente della celebre Antonella.
Scopo di *Guadagnarsi il pane* è una mappatura sistematica, e decisamente originale, dei rapporti tra gli scrittori italiani (categoria intesa in senso largo: «con il termine scrittori intendo "chi scrive", e quindi non solo letterati ma anche giornalisti, professionisti che si occupano di cucina pubblicando ricettari e manuali, intellettuali di varia estrazione e – come diremmo oggi – opinionisti esperti del settore», *ibid.*) e le occasioni professionali che in età moderna gravitano attorno al mondo della gastronomia: collaborazioni editoriali e giornalistiche, premi letterari, cronache di viaggio o ancora vere e proprie avventure imprenditoriali nel campo della ristorazione.
Già da queste premesse, appare evidente che il libro di Clerici poggia su una bibliografia critica scrupolosa, accuratamente segnalata in nota, e su una rassegna delle opere letterarie «di interesse enogastronomico». Abbiamo dunque tra le mani un contenitore di sapide storie, apprezzabili anche da un pubblico non specialistico, ma soprattutto un vademecum imprescindibile per qualsiasi futura ricerca sul tema.
L'indagine di Clerici prende le mosse dalla fine del Settecento, quando a Parigi nascono i primi ristoranti («Prima del 1789 infatti una rigida organizzazione corporativa imponeva a "ristoratori, pasticceri, trattori, osti rosticcieri, ecc. delle distinzioni ben precise, per cui erano obbligati a servire un solo tipo di vivanda"», pp. 11-12) e la comunicazione letteraria comincia a riflettere le nuove dinamiche sociali introdotte dalla Rivoluzione: lettori colti, scrittori borghesi e aristocratici illuminati discutono di letteratura «non più in accademie, salotti d'élite o in club riservati di sangue blu ma in abitazioni private e al ristorante» (p. 12). A ciò si aggiunge, in epoca risorgimentale, un'esigenza di «separazione dallo straniero» che si risolve in un invito al convivio entro le mura domestiche, al riparo da occhi e orecchie indiscreti. Ma, come osserva Clerici, «per offrire pranzi e cene occorre saper cucinare, e allora ecco svilupparsi una produzione editoriale specifica rivolta a un pubblico sempre più ampio» (p. 18). Dalle opere pensate per la «classe di mezzana fortuna», come *L'arte di convitare spiegata al popolo* di Giovanni Rajberti (1850) si passerà poi, «in pieno clima positivista», alla «fase postunitaria di alfabetizzazione gastronomica egemonizzata dalla

Scienza in cucina» di Pellegrino Artusi (1891), che contribuisce a «"fare gli italiani", proponendo di stare a tavola con un vocabolario condiviso di ricette centro-settentrionali in alternativa alla cucina francese» (pp. 22-23).
Il termine «scienza» rivela l'ancoraggio a una temperie culturale nella quale l'interesse per la gastronomia va di pari passo con l'attenzione alle norme igieniche, oggetto di una vasta produzione divulgativa il cui campione è sicuramente Paolo Mantegazza (*Igiene della cucina*, 1866; *Igiene d'Epicuro*, 1872; *Dizionario d'igiene per le famiglie*, 1881). Al contempo, il passaggio graduale della società da contadina a urbano-industriale impone una ridefinizione del ruolo della donna tra pentole e fornelli: «la netta divisione del lavoro fra i sessi relega sempre più mogli e madri fra le pareti domestiche idealizzandole, angeli del focolare preposti a officiare la liturgia laica del pranzo in famiglia». Per tale funzione nasce una «pubblicistica specifica che [della donna] riconosce il ruolo attivo introducendo in coda ai manuali le pagine bianche su cui annotare i propri piatti, i segreti da sempre passati da madre in figlia» (p. 85). Sulle pagine bianche dei taccuini, invece, i letterati degli anni Trenta fissano le annotazioni delle loro "passeggiate italiane", riscoprendo, in linea con l'autarchia promossa dal regime, le prelibatezze delle cucine regionali.
Da questi pochi esempi si intuisce come il libro di Clerici metta in dialogo saperi e sapori diversi – dalla critica letteraria alla sociologia, dall'antropologia alla storia della cultura e della gastronomia – fornendo al lettore molteplici spunti di riflessione. Ogni dettaglio, anche minimo, richiama potenziali approfondimenti, stimolando la curiosità di chi legge: siamo ben lontani, insomma, da una semplice catalogazione dei riferimenti culinari presenti nella letteratura degli ultimi tre secoli. Basti pensare a un evento cruciale giustamente ricordato dall'autore: l'apertura a Milano, nel 1957, del primo supermercato alimentare in Italia, ad opera dei Caprotti, soci brianzoli di Nelson Rockfeller (p. 165). A questo proposito, procedendo sulla via indicata da Clerici, potremmo aggiungere ai titoli citati nel saggio anche *Falce e carrello* di Bernardo Caprotti (2007), curioso incrocio di generi diversi: la biografia selettiva del capitano d'industria («Da mio padre e da mia nonna Bettina ho imparato il culto della libertà, dell'indipendenza e la passione per le *visual arts*, architettura, pittura, grafica, e... l'ossobuco fatto con un'ombra di acciuga») e il pamphlet politico, di taglio conservatore se non addirittura reazionario, proposto ai clienti del supermercato come atto di denuncia contro i concorrenti nel settore della grande distribuzione.
Accanto alla dimensione pluridisciplinare, foriera di sviluppi originali, altro punto forte del libro di Clerici è la ricognizione delle possibilità economiche e promozionali del binomio penna&cucina. Tra i numerosi esempi riportati nel libro, spiccano le prodezze alchimistiche di Mantegazza, probabile inventore della Coca Cola («Abile commerciante, ma anzitutto scienziato in carriera, il giovane medico partecipa al dibattito sulla nocività della sostanza e prende posizione a favore della "magica pianta degli Incas"», p. 110); il famosissimo premio Bagutta, ideato tra i tavoli dell'omonimo ristorante milanese («È qui che la piovosa notte dell'11 novembre 1926 per iniziativa di Bacchelli, Orio Vergani […] e Marino Parenti […] nasce il primo premio letterario italiano», p. 39); l'olio Dante dei fratelli Costa, oggi meglio noti come armatori nel settore croceristico; il formaggio Bel Paese, che prende in prestito il nome dal bestseller di Antonio Stoppani (1876); «La Cucina Italiana» fondata da Umberto Notari e diretta da sua moglie Delia Pavoni; la seconda vita di Giovannino Guareschi, che nel 1957 «apre un locale alle Roncole, a due passi dalla casa natale di Giuseppe Verdi» (p. 49); o ancora i reportages, televisivi e cartacei, di Mario Soldati, «alla ricerca dei cibi genuini» nella valle del Po.
L'interesse per cibi, vini, pentole e fornelli suggerisce dunque nuove professioni o collaborazioni agli uomini di penna, consentendo loro di «guadagnarsi il pane» (titolo davvero felice), ma di concerto, potremmo aggiungere, indica nuove strade alla penna stessa. Anzitutto perché permette di rendere più precisi i resoconti di viaggio, tanto più se dall'osservazione svagata si passa, per ragioni geopolitiche, a un'analisi statistica e rigorosa: tra i numerosi esempi ottocenteschi citati e argomentati, si segnala la *Descrizione della Sardegna* di Francesco D'Austria-Este, che nel 1812

«percorre l'isola in lungo e in largo perché, d'accordo con gli inglesi, intende prenderne possesso a danno dei Savoia» (p. 188).
In secondo luogo, la cultura del cibo facilita le variazioni sul tema dell'elzeviro e della prosa di viaggio, generi molto praticati dai letterati degli anni Trenta, a disagio con le vaste campiture della scrittura romanzesca. Come osserva Clerici, commentando uno dei migliori esempi dell'odeporica tra le due guerre, *Il ghiottone errante. Viaggio gastronomico attraverso l'Italia* di Paolo Monelli (1935), «"vedere il mondo *sub specie culinae*" non significa semplicemente concentrarsi su cibi, vini, trattorie e osti, ma vuol appunto dire leggere la realtà in termini culinari: bevuto il marsala, "vedevo il mondo traverso un vetro arancio, caldo, sontuoso"» (p. 236).
I riferimenti al cibo corroborano la vena analogica e umoristica del Monelli prosatore d'arte, che associa, per fare alcuni esempi, la città di Orvieto a «una tavola imbandita», un prato primaverile a un piatto di «trenette al pesto» e un vino scadente, sorseggiato mangiando focaccia, all'«impresariuccio striminzito di una donna cannone» (p. 237). Dove non arrivano le parole subentrano le illustrazioni di Novello, «che nel libro si disegna mingherlino dal profilo appuntito, perso in enormi cantine, lillipuziano sovrastato da botti gigantesche, figurina rapita dal sogno impossibile "del mangiar leggerino", giusta la didascalia di una delle sue tavole» (*Basta libri di cucina!*, cit.).
Particolarmente fecondo, per i letterati italiani, si rivela inoltre il genere della ricetta, che impone agli *habitués* della scrittura lirica di fare i conti con interlocutori estranei alla cerchia delle anime elette, da individuare entro un pubblico potenzialmente molto ampio. È possibile scrivere le istruzioni di un piatto a regola d'arte senza fare – per dirla con Stecchetti – esercizi di «cannibalismo», ovvero senza limitarsi a scrivere «prendete il vostro fegato, tagliatelo a fette ecc.»? (p. 79). La risposta è sì, e anche in questo campo Artusi è un precursore: «A conferire al suo manuale la caratteristica intonazione bonaria è l'ironia, e parallelismi e antitesi governano molti piatti per esempio nella contrapposizione fra dolce e salato. Le formule culinarie sono poi vivacizzate con apostrofi ("Signor polpettone, venite avanti, non vi peritate; voglio presentare anche voi ai miei lettori"), domande retoriche ("Chi è che non sappia far le frittate? E chi è nel mondo che in vita sua non abbia fatto una qualche frittata?" […]) e prosopopee», grazie alle quali le pietanze si rivolgono direttamente ai lettori («Accoglietemi come piatto di famiglia e perché posso indolcirvi la bocca con poca spesa», p. 308).
Il testimone della creatività artusiana sarà poi raccolto, idealmente, dal succitato Monelli, che riassumerà così i mille modi di scrivere una ricetta, mescolando nel medesimo piatto – a conferma delle strette relazioni individuate da Clerici tra letteratura e civiltà della tavola – le consuetudini del genere e i più sapidi strumenti della scrittura letteraria: «condite: col sale dell'ironia, il pepe dell'umorismo, l'agrodolce della maldicenza, l'amarognolo del disinganno, la senape dello scandalo e rimestate tenacemente col mestolo dell'esperienza» (pp. 311-312).

Corinne Pontillo

Michele Cometa
Cultura visuale
Milano
Raffaello Cortina
2020
ISBN 978-88-3285-157-1

A partire dai primi usi dell'espressione 'cultura visuale', risalenti ormai a due decenni fa, si è assistito anche in Italia a un interesse crescente nei confronti di questa disciplina. Si tratta di un dato che Michele Cometa, già autore di importanti studi sull'argomento, tra cui *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale* (Raffaello Cortina, 2012), non ha mancato di rilevare e di porre tra le premesse di questo volume che si configura insieme come un bilancio sullo stato dell'arte e un originale approccio alla *visual culture*.
La trattazione sviluppata in *Cultura visuale* (Raffaello Cortina, 2020) prende avvio dalla nascita stessa della disciplina e dalla discussione intorno al suo complesso statuto, e attraverso concetti come '*pictorial turn*' – ciò che si verifica «quando i comportamenti che riguardano le immagini […] entrano in crisi» (p. 11) – e 'regime scopico' – ossia «il sistema di relazioni tra chi esercita la visione e chi è oggetto della pulsione scopica, nonché tra immagini, sguardi e dispositivi» (p. 34) –, getta le basi non solo per una possibile genealogia critica, ma anche per una nuova destinazione delle «energie teoriche» (p. XIII) della nostra contemporaneità. In particolare, Cometa analizza gli «elementi strutturali che concorrono alla costituzione di un regime scopico» (pp. 32-33), l'immagine, lo sguardo e il dispositivo appunto, in controluce con il pensiero e le opere di coloro che lo studioso riconosce come tre precursori della cultura visuale, Aby Warburg, Sigmund Freud e Walter Benjamin.
Le modalità in cui si articola tale impostazione divengono più chiare nel secondo capitolo. Qui la centralità della dimensione visuale nei tre autori-guida viene ricondotta, per ciascuno di loro, a un ricordo d'infanzia che, impresso nella memoria, continua ad agire in età matura riflettendosi anche sui metodi di lavoro e sulle prassi interpretative. Così, ad esempio, l'immagine riprodotta nel frontespizio della Bibbia di famiglia di Freud, che raffigura Mosè nell'atto di esporre le Tavole della Legge, diventa l'origine di un percorso che contempla l'identificazione di Freud, in quanto «latore di un messaggio nuovo per l'intera umanità – la psicoanalisi» (p. 98), con la figura di Mosè, oppure l'indagine offerta nel saggio del 1914 *Il Mosè di Michelangelo*, condotta sulla base di uno sguardo attento ai dettagli di quel capolavoro artistico, in analogia con i metodi impiegati nell'esplorazione della psiche umana. La tripartizione per autori caratterizza anche il terzo capitolo, quando il discorso si sposta verso gli ambienti visuali, ovvero le *Iconoteche*. Qui Cometa si confronta con progetti, collezioni e testi di enorme portata nell'ambito dell'universo visuale. L'*Atlante Mnemosyne* di Warburg, la raccolta di oggetti antichi di Freud e i frammenti che compongono i *passages* parigini di Benjamin (non illustrati ma pieni di citazioni di immagini) si pongono, infatti, come punto di partenza di riflessioni che progressivamente si ampliano fino ad includere nozioni quali le warburgiane 'formule di pathos', strettamente legate alla sopravvivenza di immagini antiche nella «coscienza moderna» (p. 169), lo 'sguardo sessuato' di matrice freudiana, oppure ancora la germinale 'archeologia dei media' riscontrabile in seno alle argomentazioni di Benjamin su dispositivi 'preistorici', tra cui il panorama e il diorama.
Gli itinerari di lettura presentati nelle pagine di *Cultura visuale* non disattendono il carattere generale della ricerca implicato dal titolo. Al contrario, i fili principali della trattazione si intrecciano di continuo con altre voci imprescindibili per uno studio della *visual culture*. Barthes, Berger, Didi-Huberman, Mitchell sono solo alcuni degli autori con i quali Cometa intesse un

dialogo, arricchito inoltre dall'apparato illustrativo e dall'antologia di brani, distribuiti in corpo minore tra i vari paragrafi, tratti da opere che non è azzardato definire 'canoniche': basti ricordare, a titolo esemplificativo, i passaggi ricavati dalla *Breve storia della fotografia* (1931) o dall'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936) di Benjamin.
Cometa non si limita comunque al colloquio con autori, autrici e opere capitali. Il volume consente di mettere a fuoco gli stessi presupposti teorici della cultura visuale contemporanea, primo fra tutti il «riconoscimento della pari dignità di tutte le immagini» (p. 227), intese «nell'accezione più ampia che si può dare a questo universo che è fatto di figure, media, istituzioni e pratiche sociali» (p. 11). A tal proposito, efficacemente Cometa pone l'accento sia sugli elementi di continuità tra le riflessioni di Warburg, Freud, Benjamin e gli sviluppi novecenteschi della *visual culture*, che sulle ipotesi di correlazione fra il lavoro dei tre antesignani e gli orizzonti futuribili della disciplina, esplicitamente affrontati nell'ultimo breve capitolo, intitolato non a caso *Sopravvivenze*, ma in parte anticipati in corso d'opera. La questione dell''agentività' delle immagini, ad esempio, la loro capacità di tematizzare lo sguardo, di restituirlo allo spettatore o di suscitare una reazione – aspetti, questi, riconducibili alle interpretazioni di Freud, come quella relativa allo *Scudo con testa di Medusa* di Caravaggio – viene ripresa nelle pagine conclusive nel momento in cui si sottolinea la convergenza, nell'alveo della cultura visuale, di ambiti disciplinari come le neuroscienze e la biologia. Nella «svolta bioculturale» che Cometa individua tra le prospettive percorribili della *visual culture* è proprio sulla declinazione al futuro che si intende, in chiusura, richiamare l'attenzione; sulle potenzialità ermeneutiche di un terreno di ricerca che, in virtù di un bagaglio teorico che affonda le radici in un periodo a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, continua ad essere ripensato e coltivato.

Ugo Perolino

Claudia Crocco
La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi
Roma
Carocci editore
2021
ISBN 978-88-290-0083-8

Il volume *La poesia in prosa in Italia* di Claudia Crocco approfondisce, in una direzione originale, una riflessione sistematica avviata nel 2015 con *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (recensito da Irene Palladini in «Oblio», V, 18-19, pp. 166-68: https://www.progettoblio.com/la-poesia-italiana-del-novecento-il-canone-e-le-interpretazioni/). Il nuovo volume si divide in due parti: la prima, corrispondente al capitolo 2 (*La poesia in prosa come forma letteraria della modernità italiana 1912-19*, pp. 39-134), ha un taglio tradizionalmente storico-letterario nell'analisi delle diramazioni ottocentesche del *poème en prose* in Italia a partire dal primo ventennio del Novecento, soprattutto nell'area della «Voce». La seconda parte, corrispondente ai capitoli 4 (*La poesia in prosa del XXI secolo 1992-2020*, pp. 165-230) e 5 (*Poesia senza verso*, pp. 231-252), scandaglia capillarmente l'ultimo ventennio, l'ultracontemporaneo, nel quale ha rilievo privilegiato la pubblicazione dell'antologia *Prosa in prosa* (2009), curata da Paolo Giovannetti (che firma anche l'importante introduzione). Al centro, a fare da snodo e a raccordare le due sezioni, un capitolo (il terzo) di impianto monografico, dedicato a Giampiero Neri (*Gli anni Settanta. L'archetipo di Giampiero Neri*, pp. 135-163), la cui scrittura sembra anticipare, per temi e modalità enunciative, le linee salienti della poesia di ricerca degli ultimi decenni.
Si potrebbe forse dubitare della solidità della posizione di Neri come 'precursore', o ricercare lo spazio degli assenti (forse *Il giovane Max* di Alfredo Giuliani, ad esempio, avrebbe meritato almeno un cenno), ma in realtà il lavoro di Claudia Crocco ha il merito di portare alla luce e sistematizzare una tendenza che si è affermata nell'ultimo decennio con effetti significativi in un'ampia costellazione di testi, puntualmente e approfonditamente analizzati: da *I mondi* (2010) e *La pura superficie* (2017) di Mazzoni a *Tecniche di basso livello* (2009) di Bortolotti ai *Materiali di un'identità* (2010) di Benedetti, e così via. Da rilevare, in effetti, la sistematicità e ricchezza delle verifiche testuali che evidenziano un percorso di lettura segnato dalla torsione del sistema letterario verso una prosa animata da oltranze espressive che si misurano linguisticamente con il «deserto del reale», secondo una formula della *pop philosophy*.
In questa prospettiva dinamica la pubblicazione dell'antologia *Prosa in prosa* costituisce un evento periodizzante. Il titolo deriva da una indicazione di Jean-Marie Gleize, studioso di Francis Ponge e «punto di riferimento per i prosatori italiani dell'antologia» (p. 170). Gli autori antologizzati sono Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi, Marco Giovenale, Michele Zaffarano, Andrea Raos. Accanto a Ponge (e al già citato Neri), altri «punti di riferimento sono: la poetica del *New Sentence* di Ron Silliman; le nuove pratiche di cut up e di montaggio statunitensi, ad esempio l'opera di K. Silem Mohammad (il quale parla di *sought objects*), infine le idee espresse da Christophe Hanna in *Poésie action directe*» (p. 170).
Tra gli indicatori essenziali della poesia in prosa si segnalano l'autoriflessività, la desoggettivazione, l'architettura polifonica e plurale della voce, e allo stesso tempo una ricerca effetti di autenticità che non a caso bordeggia forme e registri del diario, del frammento, dell'autobiografia. «La poesia in prosa», scrive Claudia Crocco, «è una forma della crisi, ed è costitutivamente legata a fenomeni di sperimentazione formale» (p. 251) che acquisiscono valore e drammaticità «nei periodi di ridefinizione dei generi letterari» (*ibidem*). I tratti formali che

identificano la poesia di ricerca, indicizzati da Enrico Testa e da Paolo Zublena e richiamati da Vincenzo Ostuni nella introduzione a *Poeti degli Anni Zero* («L'illuminista», n. 30, settembre-dicembre 2010, pp. 17-22), si riconoscono nella struttura slogata del discorso, punteggiato da deittici che non rimandano a enti riconoscibili e da segni pronominali privi di antecedenti, e nei repentini cambi di locutore non marcati, nel montaggio di segmenti testuali incongrui. Si tratta di «procedure che riducono la linearità del discorso e danno luogo non a una sparizione del senso, ma a una sua disseminazione» (si veda Paolo Zublena, *Come dissemina il senso la poesia di ricerca*, 20 febbraio 2009, sul sito dell'Enciclopedia Treccani all'indirizzo http://www.treccani.it/Portale/sito/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html).
I referti testuali indicano inoltre marcati tratti di inclusività verso strati e aree linguistiche più ampie ed eterogenee. Il libro del bresciano Gherardo Bortolotti, *Tecniche di basso livello* (2009), si compone di 142 prose che mettono a fuoco «quasi con un improvviso effetto di zoom, tutto quello che succede nell'*infraordinario*» (p. 186), secondo un rigido criterio di impersonalità. Questo tratto è comune ad altre scritture di ricerca sui confini tra prosa e poesia: i testi di Guido Mazzoni, raccolti ne *I mondi* (Donzelli, 2010) e *La pura superficie* (Donzelli, 2017), fissano in una luce opaca e straniata le immagini e «le esperienze elementari che formano il fondo di ogni vita e sfuggono alle parole» (Mazzoni, *I mondi*, p. 45). «Se *I mondi* fosse un film», scrive Crocco, «si direbbe che abbiamo a che fare con dei *close up* vuoti, o che mettono in rilievo particolari apparentemente privi di interesse» (pp. 179-180).
Altri elementi caratterizzanti le scritture poetiche in prosa sono da ricercare nel ritmo, negli intarsi prosodici, nell'uso di figure iterative (anafore, epifore, polittoti, spesso con funzione di sottolineatura ironica), di elenchi e liste che attraverso il cumulo dei dati descrittivi costituiscono però un modo «per negare la rappresentazione e la figurazione, e per favorire la frammentarietà del testo» (p. 217). Nel movimento di abbandono dell'io come locutore privilegiato, gli «autori che rifiutano la soggettività o la presenza stessa di un punto di enunciazione, attraverso le liste, dispongono le singole parole sulla pagina (spesso provenienti da altre fonti, come nei *cut up* di Broggi o negli esempi di *googlism* e *sought poem* di Giovenale) in un modo caotico, in un tentativo di mimesi del mondo contemporaneo» (p. 217).
L'ultracontemporaneo, rappresentato con una puntualità di rilievi di cui si è dato conto solo sommariamente, trova i suoi antecedenti e rimandi storici nelle esperienze formali protonovecentesche, e in particolare, come si è visto, nell'area vociana. Alle origini della poesia in prosa è dedicato il secondo capitolo, particolarmente attento alle esperienze, tra gli altri, di Boine, Jahier, Sbarbaro, Slataper. In questa fase storico-letteraria (1912-1919) la sperimentazione del testo lirico-narrativo, marcato da elementi formali che ne enfatizzano la destinazione poetica («segmentazione versale, ricorsività ritmica, uso di figure retoriche, […] presenza di un io o di altre forme di *voicing*», p. 47), assume la funzione di 'forma della crisi'. Nella sua genesi novecentesca la poesia in prosa si configura in Italia come strumento privilegiato per esprimere «la crisi di referenzialità dell'arte, delle certezze religiose e dell'idea unitaria dell'anima umana che ha caratterizzato il modernismo» (pp. 53-54). Un esempio convincente si trova negli scritti estetici di Boine, dove viene apertamente contestata la centralità del Soggetto ordinatore, mentre la scrittura, e l'arte in generale, appaiono come il luogo in cui si rivela la natura originaria del disordine e del caos. Temi, prospettive, disorientamenti anche, che mettono in relazione l'inizio del secolo scorso con il nuovo secolo, e forniscono alla tradizione della poesia in prosa una nuova opportunità di valorizzazione nel canone letterario ultracontemporaneo.

Francesco Amoruso

Alessandro Cutrona
Questione di sguardi. Il punto di vista e la narrazione
Palermo
Palindromo
2020
ISBN 978-88-9844-769-5

Questione di sguardi di Alessandro Cutrona è un percorso critico dedicato ai punti di vista all'interno delle narrazioni, diviso in due parti: nella prima, *Il punto di vista*, una raccolta di *definizioni* e *sinonimi* circoscrive il campo delle focalizzazioni, attraverso *gli occhi dei personaggi* e degli scrittori; la seconda parte, intitolata *La narrazione,* è una visione dall'alto, quasi a volo d'uccello, su cosa significhi inventare mondi.
Cutrona raccoglie scrittori e lettori, nella consapevolezza che «leggere vuol dire incontrare l'altro, conoscerlo, sentirlo» (p. 16), perché «un libro che giace su un tavolo non è un ornamento, ma un oggetto vivo che aspetta di essere tastato, sfogliato, fagocitato da un lettore consapevole» (p.17). Chiamando più volte in causa Eco e Nabokov, i meccanismi pigri del romanzo e, parallelamente, la necessità di formare e cercare lettori collaborativi, si evidenzia «quel processo mentale che si attiva nell'istante in cui il nostro occhio incontra le parole; l'occhio, pertanto, è come un mezzo di comunicazione: osserva, decodifica, trasmette e trasporta un messaggio che va compreso e interpretato» (*ibidem*). Capire cosa bisogna osservare, imperativo della narratologia, aiuta a comprendere l'opera che, scrive Cutrona, «è come un microcosmo che racchiude un sistema di valori di un determinato frangente temporale, culturale e biografico, è una sorta di bussola con la quale orientarsi per risalire ai pensieri e alle percezioni di uno scrittore il quale, quando scrive, assume un punto di vista attraverso il quale analizza i fatti e descrive le cose» (p. 18). Said parlava di visione dell'autore e Cutrona sembra puntare su questa coincidenza tra il punto di vista, cioè dove dobbiamo vedere e da che altezze, e il *modo* di vedere le cose, la specola dalla quale ogni scrittore osserva il mondo. Una storia, scrive Cutrona, citando La Capria, è come un'anatra che «si muove sulla superfice di un lago scivolando leggera in una coreografia lirica su di un'impalpabile distesa acquorea, ma capovolgendo il punto di vista e osservando da sotto il movimento così aggraziato, questo si fa frenetico e caotico» (p.20). E se il lettore non vede il meccanismo nascosto dal pelo dell'acqua, quantomeno ha da capire che «la lettura è tutt'altro che un'attività passiva» (p. 22).
Seymour Chatman, ricordandoci che il punto di vista «è uno dei termini critici più inquietanti», ne distingue tre tipologie: letterale, se vediamo attraverso gli occhi di qualcuno; figurato, se vediamo attraverso la visione del mondo di qualcuno; traslato, se vediamo secondo l'interesse o il vantaggio di qualcuno. Tre tipologie che mostrano in che modo un autore possa più o meno interagire con il lettore, utilizzando le diverse focalizzazioni come fossero, sottolinea Cutrona, camere da presa con cui fare carrellate o stringere su dettagli e particolari. A tal proposito, il critico fa riferimento all'onniscienza manzoniana e a quanto Pellini ha scritto per la descrizione, in merito allo sguardo di Renzo di fronte alla mostruosità della peste. Scegliendo di scendere negli occhi di Renzo, Manzoni ci dà «la possibilità di cogliere dettagli minuziosi e precisi» (p. 25) e di *vedere* le conseguenze della peste con i *suoi* occhi. È il cambio di prospettiva a dare nuovo senso allo svolgimento e alla stessa interpretazione di un testo, mostrando zone d'ombra o potenziali riletture. È il caso de *Gli alieni siamo noi* di Friedric Brown dove, mentre crediamo di partecipare alla vittoria umana contro gli alieni invasori, «ecco il super rovesciamento: è un soldato alieno ad avere ucciso un essere umano» (p. 33). La presenza del narratore e del personaggio, costantemente impegnati a scambiarsi di ruolo,

fa sì che ci sia «un cono di luce proiettato su un palco» che «guida lo spazio, fa da segnaletica informatica e "accende" un principio critico nella lettura di un testo» (p. 36). Stare nel cono di luce serve per capire quando narratore e personaggio coincidano, quanto siano il «risultato delle nevrosi di chi li costruisce e descrive» (p. 46).
Nel secondo capitolo della prima parte, *Con la penna degli scrittori e gli occhi dei personaggi*, l'autore cerca, tra *Pinocchio*, *Serafino Gubbio operatore*, *Bestie, il Barone Rampante*, ne *Il giardino dei Finzi-Contini* e nelle trame di Kafka, la strada per spiegare in che modo *spostando* i punti di vista sia possibile ri-leggere e ri-scrivere interi romanzi. Nel romanzo di Collodi, ad esempio, già stando dentro alle note storie editoriali, abbiamo due diverse panoramiche: «Pinocchio *uno* va dal capitolo I a XV, mentre Pinocchio *bino* si estende dal capitolo I al XXXVI» (p. 50). Pinocchio ha doppie fattezze, muore burattino, rinasce bambino vero, vedendo, sottolinea Cutrona, la copia di una sua potenziale *exuvia* abbandonata nello studio di Geppetto, instaurando con esso quasi un rapporto intertestuale: «queste doppie fattezze, sottintendono due modi di "stare" e di "osservare" il mondo» (p. 56). Ripercorrendo le interpretazioni di Calvino, Lavagetto, Asor Rosa, Cutrona arriva a mostrare come la morte di Pinocchio muti «il punto di vista del lettore e apr*a* gli occhi dinanzi a una realtà cruda ma vera» (p. 60): cioè – come scrive Manganelli – che per cominciare a vivere il burattino ha dovuto scegliere la morte.
Nel romanzo di Pirandello, lo studio intento e silenzioso di Serafino viene azzerato, con dalla macchina da presa e dal movimento alienante della manovella, rendendo, con una drasticità forse eccessiva e comunque discutibile, lo sguardo del protagonista «l'occhio degli altri» (p. 81). Con Debenedetti, Cutrona ripercorre «i frammenti liberi e indipendenti, e proprio per questo bizzarri» (p. 85) di Tozzi, la cui scrittura espressionistica «esalta esasperatamente la realtà, ma lo fa per aumentare il grado di comprensione della natura delle cose, qualcosa di simile a quella che negli studi mediali di definisce "realtà aumentata"» (p. 87 – 88). È dentro questa frammentarietà che Cerami ha visto «gli animali come processi di identificazione del narratore» (p. 90), il cui punto di vista «si muove su un precario equilibrio tra fissità e movimento» (p. 91).
In una prospettiva sempre più legata alla distanza, *Il barone rampante* si rivela «un romanzo morfologicamente cinematografico, in particolare se si associa lo sguardo di Mino e quello di chi resta a terra, alla macchina da presa; è un accostamento molto lecito e, nel caso del "punto di vista", persino necessario». Qui i due obiettivi puntati, «uno dall'alto verso il basso (Mino), l'altro, dal basso verso l'altro (Biagio)» (p. 97), aiutano a osservare il mondo raccontato da Calvino tramite campi e controcampi, spingendo il lettore, anche stando al commento citato di Belpoliti, «a cambiare il proprio punto di vista, inteso come strumento per vivere strettamente soggettivo e personale» (p. 100). E se un albero può fare da occhio panoramico concreto, anche la specola tutta emotiva da cui osservano e raccontano i personaggi di Giorgio Bassani in *Il giardino dei Finzi-Contini*, intorno a un protagonista «del quale non si conosce il nome e del quale rimarrà velata l'identità» (p. 101) (in linea con quella crisi del narratore onnisciente di cui parla Pontiggia in *Per scrivere bene imparate a nuotare*, citato da Cutrona), ci offre una profondità palpitante di sguardi dal doppio livello narrativo, «cucito saldamente da un lungo *flashback*» (p. 107).
Gli ultimi due scrittori, Soldati e Kafka, per motivi diversi, giocano sull'ambiguità identitaria, mettendo in crisi la certezza focale, obbligando il lettore a una lenta e graduale interpretazione di spazi e segni. In *Salmace,* «una storia di ermafroditismo bilanciata sulla formula magica» (p. 113), Soldati gioca a nascondere, «attraverso una scrittura tersa, che setaccia ogni percezione dell'animo umano» (p. 117); in Kafka, il punto divista ibrido fa sì che l'animale protagonista del racconto *La Tana*, «il buco nero delle paure, di ansie e di tic ormai allentati dal tempo» (p. 115), occupi una focalizzazione interna fissa, quasi in una gabbia claustrofobica, per dirla con Valentino Baldi. Ciò costringe il lettore a restare in un tempo che sembra infinito all'interno della tana, un tempo «mai ciclico e nonostante la condizione del personaggio appaia disgraziata agli occhi esterni, non è così per la creatura di Kafka, la quale avverte l'estraneità e il pericolo nel mondo che sta fuori dal

proprio habitat, nei crocevia trafficati dagli esseri umani o dalle bestie». (p. 124). In questo attraversamento dei diversi punti vista, Cutrona mira a mostrare come «le modalità narrative di una storia si rivel*i*no spesso prospettive originali nelle quali riconoscersi tra le parole» (p. 137) oppure con cui dialogare, accettando di «stare al gioco innescato dalla narrazione» (p. 135).
La seconda parte, tutta dedicata alla narrazione, paragonata a un'aria musicale «che si propaga nello spazio mentale di chi legge, poggiandosi su una struttura invisibile» (p. 147), offre una prospettiva critica più aerea e tracciata a grandi linee sul rapporto autore-personaggio e sulle diverse tecniche di attrazione che coinvolgono i modi di ingarbugliare fabula e intreccio, incipit e finali.
Costruire storie, ricorda Cutrona, restituisce «la misura del tempo» (p. 143), non è «una finestra sul mondo, ma un pianeta che gravita attorno a delle immagini, alle quali dà vita con le emozioni messe in moto dalle parole» (*ibidem).* E il modo in cui un narratore decide di mettere su il suo universo cambia in base ai punti focali, ai punti di vista, ma anche da quanto vuole sapere e non sapere della sua stessa storia, in cui «la voce può essere anonima, come accade nel racconto popolare e nelle fiabe ("C'era una volta…"); autorevole, come dimostra l'onniscienza manzoniana» (p. 146).
Appoggiandosi a una lunga tradizione di studi, da Genette a Bernardelli, il capitolo diventa un *excursus* delle diverse «situazioni narrative che legano un narratore e un personaggio» (p. 148), il quale «può persino diventare "riflettore", quando riusciamo a vedere attraverso la sua prospettiva ricevendo in questo modo una serie di informazioni sulla storia» (*ibidem*).
I personaggi, che siano «tondi o piatti» (p. 190), per usare la terminologia di James Wood, totalmente inventati o quanto più vicini alla realtà, a patto che il lettore si lasci «andare completamente alla finzione letteraria» (p. 191), consentono di «"vivere" con sazietà un'opera di fantasia» (*ibidem*).
Il modo in cui «il linguaggio dell'autore, del personaggio e del mondo, tre codici che dialogano ininterrottamente in un flusso di parole, sistemi di pensiero e modi di relazionarsi» (p. 203) stabiliscono un'interazione costante con il lettore è un invito a collaborare per interpretare *il bosco dei segni* (Eco) delle storie raccontate che possono diventare «estensioni delle nostre azioni o emozioni» e «prolungare il tempo entro il quale continuare a "vivere"» (p. 164).

Mario Cianfoni

Andrea De Luca
La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia tra Otto e Novecento
Venezia
Marsilio
2019
ISBN 978-88-3174-288-7

Con il saggio *La scienza, la morte, gli spiriti. Le origini del romanzo noir nell'Italia tra Otto e Novecento* Andrea De Luca propone un'indagine critica sulla nascita del romanzo di investigazione in Italia densa di spunti e di ipotesi che potrebbero gettare una nuova luce sulla genesi di alcune forme testuali che poi, specialmente nella loro diffusione "popolare", hanno creato una tendenza – sia letteraria ma anche, nel futuro, cinematografica – di non poco conto se si guarda a certi sviluppi della così detta "midcult".
De Luca inizia la sua ricognizione ripercorrendo le tappe originarie che hanno dato avvio al genere *noir*, identificandole sostanzialmente con la produzione gotica e horror fiorita tra la fine del XVII secolo e la metà del XIX. Per chi ha familiarità con gli studi di David Punter e di Fabio Camilletti, non sarà difficile riconoscere le linee generali di sviluppo che, da Walpole a Poe passando per Hoffmann e Mary Shelley, hanno portato alla definizione di un genere "di alto consumo" che ha nell'ibridazione una delle sue caratteristiche peculiari. In particolare, De Luca mette in evidenza come la forte presa editoriale (grazie alla forma del *feuilleton*), unita a un interesse sempre crescente da parte di alcuni scrittori per la nascente criminologia, abbia dato vita ad un genere che nonostante l'alto gradiente di fruibilità (il quale, molte volte, è stato il punto maggiormente attaccato dalla critica coeva a queste produzioni letterarie) ha avuto anche il merito di delineare alcuni orizzonti culturali che varrebbe sempre la pena indagare in maniera approfondita.
Partendo da *The Murders in the Rue Morgue* (1841) di Poe, De Luca sottolinea come l'autore americano abbia traghettato una buona dose di immaginario gotico e orrorifico su uno scenario "scientifico", dal momento che l'elemento del mistero veniva depotenziato dalla presenza di un investigatore che, alla fine della vicenda, riusciva a ristabilire un certo ordine nella narrazione. Questo aspetto viene letto da De Luca come qualcosa che è «molto di più di un'evoluzione stilistica» (p. 15): infatti, l'elemento razionale funziona anche da paradigma che permette al lettore di sentirsi rassicurato, come se la pagina offrisse una risposta ad un'inquietudine latente. Va sottolineato, d'altra parte, il fatto che i generi giallo e *noir* nascono in un contesto di profonda mutazione culturale e sociale: queste due nuove forme si innestano e prendono linfa da tutto ciò che la rivoluzione industriale stava cambiando all'interno del contesto socio-economico, *in primis* quello europeo. Le città diventano tentacolari e la percezione del pericolo assume volti inediti: i romanzi restituiscono un panorama verosimile e, a modo loro, cercano anche di dare una risposta – certo in parte sublimata – a tutte le contraddizioni e le insicurezze che il nuovo sistema portava progressivamente in evidenza.
L'aspetto di ancoraggio alla realtà sociale, oltre ad essere vivo in diversi autori europei, sarà di nodale importanza anche per lo scrittore che può considerarsi il padre del giallo in Italia, ovvero Francesco Mastriani. Nei suoi due romanzi più famosi, *La sepolta viva* e *Il mio cadavere*, lo sfondo della città di Napoli non è soltanto un dato contestuale, bensì occasione per muovere una denuncia contro le difficili condizioni di vita del popolo napoletano. Se nel periodo preunitario la denuncia di Mastriani era comunque abbastanza cauta per via della censura, dopo la costituzione del Regno d'Italia questa diventa più aperta, tanto da funzionare come modello per altri autori. Al di là di tale aspetto, De Luca evidenzia come la fortissima diffusione del nuovo genere abbia destato l'interesse

di personalità esterne al circuito letterario. Com'è facile intuire, le trame del *noir* e del giallo attiravano l'attenzione dei criminologi e degli antropologi ed è molto interessante notare come si sia creato un fitto dialogo tra letteratura e scienza, tra giurisprudenza e narrazione.
Come detto poco sopra, la scrittura di Mastriani creò una sorta di "scuola" cittadina, i cui maggiori esponenti furono Edoardo Scarfoglio, Matilde Serao e, in parte, Salvatore di Giacomo. Questi autori trovarono nei "misteri di Napoli" un sostrato molto fertile fatto di credenze, superstizioni, malefatte, ombre e ambiguità che ben si adattava agli stilemi del *noir* e del giallo. Certamente il piano della denuncia era concreto, ma allo stesso tempo ciò che si additava come ingiusto serviva anche da motore per la narrazione. Si può dire che forse per la prima volta il contesto reale, il contesto letterario e quello editoriale si trovavano in un rapporto osmotico decisamente fruttuoso.
Se da una parte il giallo innesta le sue trame su un contesto che a tutti gli effetti si può definire concreto e reale, intorno agli ultimi decenni del XIX secolo gli scrittori di romanzi *noir* cercano di ampliare le sfumature orrorifiche e misteriose di ascendenza hoffmanniana con diversi elementi nati in seno alla disciplina spiritista. Un atteggiamento simile, oltre a denotare un certo interesse verso il paranormale e l'esoterismo letti come alternativi ai valori estremamente razionali del Positivismo, permette di allargare il campo del genere in questione, ma anche a suscitare un maggiore interesse da parte dei lettori, magneticamente attratti da storie dove l'elemento dell'irrazionale è predominante. Se nel caso del rapporto tra criminologia e letteratura abbiamo un mutuo scambio che però è alimentato da personalità distinte, per quanto riguarda il discorso del paranormale molto spesso si può constatare che gli scrittori partecipavano attivamente alle sedute spiritiche, come se – al di là di una curiosità intrinseca – volessero già comporre la pagina sul contesto vivo della realtà.
Per quanto riguarda l'ambiente italiano, Luigi Capuana può fornire un buon esempio di questa tendenza che, a tutti gli effetti, diventava una sorta di "ritualità" culturale, riservata alle classi aristocratiche (o comunque medio-alte) che però – curiosamente – erano affascinate da dinamiche che un qualsiasi positivista avrebbe rubricato come ingenue e popolari. Anche per questo aspetto, oltre a quello editoriale, si potrebbe dire che il genere noir e il genere giallo abbiano dato un'impronta di "democratizzazione" del fatto letterario.
Tornando sull'aspetto del paranormale, De Luca espone uno dei punti più interessanti della sua ricostruzione critica attraverso la figura della *medium* Eusapia Palladino, che oltre ad aver animato, con le sue sedute spiritiche, diversi salotti aristocratici, ha anche alimentato la fantasia di molti scrittori, sia italiani che esteri: Palladino, dati i suoi poteri paranormali, era oggetto di attenzione in diversi ambienti londinesi, sia privati che scientifici (come ad esempio la *Society for Psychical Research*). Grazie a lei si può ipotizzare siano entrati in contatto, seppur indirettamente, Francesco Mastriani e Arthur Conan Doyle. Quest'ultimo, soggiornando più volte in Italia, ebbe modo di conoscere gli ambienti napoletani legati allo spiritismo, in cui con ogni probabilità l'opera di Mastriani era conosciuta. In più Doyle scrisse una *History of Spiritualism* nella quale elogiava senza troppe riserve l'operato di Eusapia Palladino ed è possibile che sia entrato in contatto con l'agente della *medium* napoletana.
Un'altra figura che potrebbe far presupporre uno scambio o quantomeno una reciproca conoscenza letteraria tra Mastriani e Doyle è quella di Jessie White Mario, scrittrice inglese nota per il suo impegno in prima linea come infermiera tra le fila garibaldine durante il Risorgimento. È autrice di un libro di denuncia sulle condizioni degradate dei quartieri popolari napoletani (*The poor in Naples*, 1877), operazione compiuta anche da Mastriani in quello stesso periodo. L'aspetto interessante è che le pagine di White Mario uscirono su una rivista newyorkese («Scribner's Magazine») sulla quale, nello stesso periodo, anche Doyle pubblicò quattro racconti brevi. White Mario parlava, nei suoi scritti, di Mastriani, avendone probabilmente una lettura di prima mano. Si può supporre, dunque, che Doyle abbia fatto indirettamente conoscenza dell'opera di Mastriani tramite questa scrittrice inglese.
In chiusura del suo ampio studio, De Luca si sofferma sugli sviluppi del genere giallo e noir nel

nord Italia. Se Napoli ne era stata la culla sia a livello editoriale che di ambientazione, è in città come Firenze e Milano che il giallo trova un suo pieno sviluppo, soprattutto nei primi decenni del XX secolo. Emilio De Marchi, Carolina Invernizio e Giulio Piccini (meglio conosciuto come Jarro) delinearono le coordinate entro le quali si muoveranno gli autori *noir* a loro successivi. De Marchi, per esempio, innesta buona parte dell'immaginario scapigliato su alcune suggestioni mutuate proprio da Mastriani (e forse non è un caso che *Il cappello del prete* sia ambientato proprio a Napoli); Invernizio, guardando molto alle strutture del *feuilleton*, dà vita ad una produzione a dir poco prolifica ed è una delle prime a mettere al centro della situazione narrata delle donne che agiscono secondo una volontà ben delineata. Infine, con Jarro si ha la creazione del primo vero e proprio detective italiano, il commissario Lucertolo, che si muove tra le pieghe di una Firenze misteriosa e contraddittoria, sui lati oscuri di una città in cui il crimine va in forte contrasto con le armonie delle bellezze rinascimentali.

Il merito del lavoro di De Luca sta principalmente nell'abilità di attraversare un genere che a stento si potrebbe definire indicando dei confini troppo netti. Questo, probabilmente, perché riflette a pieno le contraddizioni che possono esistere tra istinto e razionalità, tra il crimine e la volontà di conoscenza: insomma, forse più di ogni altro, è un genere pienamente aderente alla complessità dell'interiorità umana.

Novella Primo

Federico De Roberto
Randazzo e la valle dell'Alcantara (con 147 illustrazioni e 1 tavola)
a cura di Dario Stazzone
Prefazione di Rosalba Galvagno
Castiglione di Sicilia
Il Convivio Editore
2020
ISBN 978-88-3274-344-9

L'esercizio giornalistico, associato alla pratica fotografica, consente allo scrittore Federico De Roberto di trovare la giusta misura e l'appassionata motivazione per stabilire un contatto più ravvicinato con il territorio siciliano in occasione della collaborazione con Corrado Ricci nell'ambito della sua collana di monografie illustrate dedicate all'Italia artistica.
Due anni dopo la pubblicazione della guida di *Catania* (1907), l'autore dà alle stampe il volume su *Randazzo e la valle dell'Alcantara* (1909), recentemente riproposto per i tipi del Convivio Editore grazie alle attente cure di Dario Stazzone, autore anche del corposo saggio introduttivo *«Quel cantuccio di mondo sopravvissuto al Medio Evo»: la* Randazzo *di Federico De Roberto* (pp. XIII-XLVI). La ristampa si apre inoltre con la bella prefazione, dal titolo *Randazzo e la Valle dell'Alcantara. «Una fatica foto-monografica»* di Rosalba Galvagno che individua nella guida derobertiana lo stesso «stile scientifico e poetico» (p. VII), già impiegato nella monografia *Catania,* «estremamente scrupoloso per quel che concerne la documentazione storico artistica e geografica, segnatamente lirico quanto alla ricreazione della *facies* medievale della città» (*ibidem*).
Prendendo in considerazione il carteggio (1900-1924) intercorso tra De Roberto e Ricci, la studiosa analizza con acume l'articolazione dell'*ekfrasis* nel volume e il ruolo assunto dall'inserzione di fotografie nelle descrizioni verbali degli oggetti (monumenti, edifici, paesaggi, ritratti umani… prescelti). Nell'interpretazione di Galvagno il procedere ecfrastico derobertiano si avvale della fotografia per restituire «attraverso quest'ultima, l'integrità di quegli oggetti definiti 'avanzi' della città. Per cui la fotografia, oltre l'ovvia funzione di testimonianza, ci trasmette lo sguardo del fotografo, di colui cioè che avvolge col suo amore l'oggetto, un oggetto sovente deturpato dal tempo o dall'incuria» (p. IX).
Dalla dettagliata introduzione di Stazzone emerge inoltre la fittissima intertestualità letteraria quale elemento che, grazie alla *vis* narrativa propria di De Roberto, permette di seguire una significativa traccia diegetica all'interno dell'impianto prevalentemente mimetico dello scritto. Da Ariosto a Leopardi sino alle riproposizioni di suggestive leggende popolari, il viaggio affabulante dell'autore de *I Vicerè* si compie innanzitutto in dialogo con il cinquecentista Antonio Filoteo degli Omodei (mentre per la guida catanese l'autore si era basato sulle testimonianze dei secentisti Guglielmino e Cutelli) i cui scritti (soprattutto la *Notabile et famosa historia del felice innamoramento del Delfino di Francia et di Angelina Loria, nobile siciliana*), secondo il curatore, «restituiscono ancora un canovaccio ricco di suggestioni letterarie, in grado di dare uno spessore palinsestico alla rappresentazione della località etnea» (p. XXIV). Stazzone evidenzia come la trama intertestuale sia sostenuta anche da un'accurata scelta lessicale (si pensi agli aggettivi «turrita», «gotica», «archiacuta» e «moresca», p. XXV) che contribuisce ad evocare un'atmosfera medievale grazie a un riuscito accostamento di preziosismi letterari con tecnicismi della storia dell'arte.
Un'altra cifra stilistica del testo derobertiano è data dall'enfasi, ben espressa dalle interrogative dirette e dai frequenti puntini di sospensione, come si può riscontrare sin dal favolistico *incipit*.

La guida di De Roberto costituisce quindi una delle prime organiche trattazioni sulla cittadina etnea, prima di allora presa in considerazione solo in scritti cronachistici locali e assai raramente nella letteratura odeporica; è articolata in sei capitoli di cui quattro sono dedicati proprio a Randazzo e gli ultimi due ai paesi appartenenti alla Valle dell'Alcantara (Motta Camastra, Castiglione, Francavilla, Linguaglossa, Calatabiano…).
Se la monografia su *Catania* molto spazio concedeva alla celebre festa di S. Agata, il volume su *Randazzo e la Valle dell'Alcantara* dedica pagine fototestuali molto pregnanti alla festa dell'Assunta (cap. III) che si tiene ogni 15 agosto con la processione della *Bara* su cui vengono appesi numerosi fanciulli: «Lo spettacolo di quel carro dipinto di mille colori, dal quale pendono quei grappoli di creaturine giravoltanti, è qualcosa che non ricorda tanto il medio Evo, quanto i costumi di più lontani siti e più barbari riti: è una specie di carro di Moloch e di Visnù, che se non gronda di sangue umano, costa pure un sacrifizio; quelle Marie, quegli angeli, quei guerrieri minuscoli sono tenuti digiuni dal giorno innanzi, perché se prendessero cibo non potrebbero resistere al movimento che li travolge» (p. 70). Ecco allora che l'osservazione diretta delle tradizioni popolari si intreccia sapientemente con le notazioni più erudite e con i prevalenti rilievi storico-artistici.
Si tratta insomma di un volume che consente di accostarsi a un aspetto talvolta trascurato della produzione derobertiana, ma significativo per la sua appartenenza al genere del *reportage* giornalistico e segnatamente per la possibilità di cogliere alcuni aspetti dell'interesse fotografico dello scrittore, in questo caso non meramente dilettantesco, ma finalizzato alla pubblicazione in una collana illustrata. Il libro raccoglie una settantina di foto dello stesso autore, che ha avuto un ruolo consapevole nell'organizzazione della sua foto-monografia, variamente disposte a livello di *layout* nel libro e corredate da essenziali didascalie: in alcuni casi una o due immagini occupano un'intera pagina; in altri sono poste in alto o in mezzo al testo scritto. Analogamente si alterna un procedere ecfrastico minuzioso ad altri casi, preponderanti soprattutto alla fine del libro, in cui, come nota il curatore, «in mancanza di ogni descrizione, alcune località della valle dell'Alcantara sono rappresentate esclusivamente dagli scatti fotografici […]. È il caso di Linguaglossa, Piedimonte, Fiumefreddo e Naxos. Si tratta di un episodio significativo dell'uso della fotografia in assenza della parola, estensione, in altro codice, dell'ampio discorso derobertiano sul comprensorio dell'Alcantara che, dal punto di vista letterario, ha un correlativo nei costrutti ecfrastici atti a suscitare, nel lettore, l'immagine intatta dei luoghi, dei monumenti, delle città medievali offese e trasformate dal tempo» (p. XLIII).
L'«occhio meravigliato» (p. 23) di De Roberto conduce quindi il lettore nel medioevo siciliano attraverso le tante fascinazioni di una «città dalle tre bellezze» (p. 30), con riferimento alle tre principali chiese randazzesi (forse prova della presunta triplice origine della cittadina etnea), che non trascura, nella diegesi come nelle foto, l'attenta caratterizzazione di alcuni tipi umani e la descrizione di suggestivi squarci paesaggistici etnei.

Michela Rossi Sebastiano

Antonio Di Grado
Scrivere a destra. Vite narrate e vite perdute nel ventennio nero
Giulio Perrone Editore
2021
ISBN 978-88-6004-604-8

Scrivere a destra è un libro atipico. S'inscrive nella produzione critico-accademica, e insieme se ne allontana. Non ci sono note, non c'è bibliografia, il libro si sviluppa in apparente libertà, ricostruendo un mondo che il lettore può figurarsi con l'andamento di un racconto. Antonio di Grado, infatti, presenta una storia: quella degli scrittori e delle scrittrici che, per lo più nati nel primo Novecento, crebbero e vissero col fascismo, e molto spesso vi si invischiarono.
Un'esperienza che non può dirsi solo politica perché, il libro lo dimostra ampiamente, ha a che vedere con le speranze, gli «astratti furori» e le feroci utopie di un'intera generazione.
Come valutare, dunque, le compromissioni col regime? Per rispondere Di Grado sospende le impasse ideologiche per indagare il nocciolo di problematica umanità che accomuna le avverse fazioni della «memoria divisa»: se non è infatti possibile, come afferma il commissario Kim del *Sentiero dei nidi di ragno*, assimilare chi si è schierato dalla parte del riscatto a chi non lo ha fatto, è altrettanto vero che la comprensione – storica, umana e letteraria – va ricercata anche nelle «vite vendute a un dio che non è il nostro, per patirne dolorosamente lo scacco, perfino per far proprie chimere e ambasce, illuminazioni e indignazioni sbocciate *in patribus infidelium*» (p. 368).
In questa direzione Di Grado restituisce tridimensionalità al panorama intellettuale del ventennio, diversificando le modalità attraverso le quali l'ingerenza fascista gravò sulla vita dagli scrittori ed esercitò un'influenza che alcuni scelsero, altri rifiutarono, ma tutti inevitabilmente subirono. Lo scenario che ne deriva risulta infine ben più ricco di quanto le inquisizioni storiche e le censure critiche ci abbiano fatto pensare.
I profili biografici e artistici sono unici e complessi. Si va da Concetto Pettinato, dal fascismo inquieto, contraddittoriamente legato al magistero di De Roberto, alle posture, ideologicamente opposte, di Elio Vittorini e Vitaliano Brancati: il primo promotore di «una cultura attivistica e giacobina, tra utopia azionista e ortodossia comunista» (p. 322), il secondo razionalmente espiante, ironico e distante, smaltisce la propria «sbornia fascista» con la «pacata [e ironica] chiaroveggenza del moralismo liberale d'anteguerra, o della grande cultura l'oltralpe» (p. 324). In mezzo, le parabole di tanti altri scrittori. Curzio Malaparte, irrimediabilmente garibaldino, brillante e impettito polemista, che vive il fascismo come frangia della sua «dilemmatica ambivalenza». Ci sono i *pueri aeterni* de «L'Universale» – Berto Ricci, Dino Garrone, Edoardo Persico – che attraversano il fascismo con l'impeto della giovinezza, sempre contro «il conformismo beota e servile» in cui facevano rientrare un'area estesa da Ugo Ojetti a «Solaria» passando per Massimo Bontempelli. Ed è sufficiente leggere il *Manifesto realista* firmato da Ricci nel '33 per comprendere secondo quali declinazioni il loro consenso fosse inguaribilmente e ingenuamente eversivo, e anche contraddittorio: «Si trattava di un terreno dove l'amore comune per Verga o Tozzi o Rosai, e soprattutto l'urgente bisogno di varare modelli e fornire risposte, potevano far convivere col fascismo intransigente di Ricci il cattolicesimo e gli spiriti gobettiani di Persico e […] il risentito moralismo e il "pragmatismo" verghiano di Garrone» (p. 89).
Di Grado dedica una parentesi anche a Giuseppe Ungaretti, «anarco-fascista», e a Enrico Pea, «anarco-cattolico», entrambi frequentatori del «circolo più anarchico d'Egitto», la Baracca Rossa alessandrina. E parlando di autori canonici, l'autore fa i conti col processo critico nostrano per il quale «chi ha perso, chi stava dalla parte sbagliata, paga con l'oblio. Soprattutto i nostri malcapitati

connazionali». E se «nessuno oserebbe contestare l'eccellenza di un Céline, di Hamsun o di Jünger, di Mishima o Pound», in Italia, ma solo «quando non se ne può proprio fare a meno», si ammette al canone Pirandello, «purché si sorvoli sulla sua adesione al fascismo» (p. 33) o, per esempio, si accordi una postura *politically correct* «alla vaga allusività» di *C'è qualcuno che ride*.
Proseguendo la lettura, si nota come le parabole artistiche presentate da Di Grado siano accomunate da un'aderenza che non può mai dirsi totale tra i moventi del consenso e la configurazione effettiva del fascismo; la compromissione deriva quindi da un fondo di problematicità in cui fermentano le prerogative di una generazione confusa. Gli errori commessi, lungi dall'essere giustificati, sono però compresi. E lo spazio di più evidente perplessità rimane quello della scrittura, in cui i demoni esistenziali generano un realismo «tutt'altro che consolatorio ed evocativo, come sarà viceversa quello prevalentemente "solariano" che si affermerà nel dopoguerra» (p. 128), popolato da personaggi abbandonati «a una deriva di passività e avvilimento» e «votati all'atto gratuito, immotivato»: sono i protagonisti di *Garofano Rosso* di Vittorini, iniziato nel '33, o di un romanzo come *Il delitto di Fausto Diamante* di Giovanni Comisso, del '26. Si tratta di testi che nascono da una pastosa ambiguità. Si aggiunge l'opera di Francesco Lanza, e in particolare i suoi *Mimi siciliani* del '28, il cui espressionismo, di matrice tozziana, ribalta l'ispirazione leopardiana e ritrae una natura nei confronti della quale l'uomo pratica una «strumentalità impazzita, dissociata, perfino semanticamente distorta» (p. 149). E le «contraddizioni al limite della schizofrenia» di Lanza, scrittore dei *Mimi* e dei bozzetti pedagogici dell'*Almanacco per il popolo siciliano* ('24), testi tanto lontani da far pensare a due autori diversi, sono indicative della possibilità, «tutt'altro che proibitiva», di passare «dal socialismo umanitario al populismo e al ruralismo fascisti», soprattutto se spinti «da un bisogno inappagato di proventi e di visibilità» (p. 157). E ciò non toglie, inoltre, che la produzione di Lanza sia in «dolente sintonia verghiana con un'idea di popolo-"ostrica" da salvare» (p. 169). Un esempio simile è offerto da Corrado Alvaro, che con un occhio alle «plaghe laziali bonificate dal duce», professa un fascismo «*con juicio*», tra «attrazione e diffidenza», e non cessa di rivolgere la propria attenzione alle verità umane di sofferenza, miseria e sopraffazione.
Anche i romanzi intenzionalmente fascisti testimoniano di una sensibilità discorde. D'altronde, come sostiene di Grado, «se dobbiamo relegare nella sfera dell'inautentico la propaganda di regime e la malferma e scaltramente cangiante ideologia fascista, autentico è invece il sentire di tanti – giovani, artisti – che ne furono irretiti» (p. 166). Esemplificativo *L'amico del vincitore*, romanzo del '32 di Brancati, in cui la celebrazione di un vigoroso attivismo di stampo mussoliniano segna lo scacco della dimensione riflessiva, turbinosamente stremata, di un personaggio che, dopo questa prima sconfitta, sarà il protagonista indiscusso dei romanzi successivi. Un altro esempio è fornito da *La zolla*, libro dimenticato di Luigi Ugolini, scritto nel '35. Qui, «certo, appariranno i fascisti, chiedendo all'autore […] un'aureola da eroi positivi; certo, i "rossi" sono solo prepotenti e affaristi; ma protagonista rimane la terra», ed è in questa direzione che il romanzo, più che squadrista, può dirsi populista, allineandosi così a una tradizione che non va confusa col «becerume strapaesano» ma va piuttosto illustrata «coi nomi di uno Jahier e d'uno Slataper e successivamente d'un Silone o d'un Rocco Scotellaro» (p. 165).
Di Grado dedica poi un capitolo alle scrittrici, e queste escono facilmente dalla «sala» loro adibita per rintrecciarsi al garbuglio di esperienze intellettuali del ventennio. È qui che troviamo «una figura che non solo si è assunta l'intera responsabilità di una scelta, ma l'ha vissuta da protagonista» (p. 187): è Margherita Sarfatti, dal «fascismo utopistico e letterario», colpevole di essere «coautrice del regime e creatrice del suo duce», e insieme vittima di un imperdonabile abbaglio mitografico. All'altro capo della Storia sono Paola Masino, invisa al potere e poi antifascista, e il romanzo *Nascita e morte della massaia* (composto nel '38-39), censurato come disfattista per il suo irridere «le convenzioni tanto della narrativa corrente quanto del consorzio sociale e dell'assetto istituzionale» (p. 216). E il sistema squassato da Masino è lo stesso sotto il cui peso cede Antonia

Pozzi, suicida a ventisei anni, autrice di una poesia «sensibile al ruvido lirismo della quotidianità» e interna all'«umanesimo critico d'impronta razionalistica» (pp. 202-3).
Sempre sulla linea di un «realismo arido e impietoso», Di Grado segue le raffigurazioni di una borghesia sconcia e arrendevole, individuando nell'appuntamento mondano del ballo un'occasione narrativa ideale alla resa della pochezza sociale: discorso che vale per Alberto Carocci e il *Ballo dagli Angrisoni* ('32), per *Sogno di un valzer* di Brancati ('38), per *La scuola di ballo* di Arturo Loria ('32) e per *Luce fredda* di Umberto Barbaro ('31). Nei circuiti di questo mondo in crisi scorrono quindi gli umori di una società comatosa, e le ragioni opache dell'insofferenza sfociano nella rappresentazione di «crimini insensati», «atti gratuiti» (esemplificativo il racconto moraviano *Delitto al circolo del tennis*, del '28), che svelano «il grumo di orrore incrostato nel quieto vivere della "società civile"» (p. 245).
Di Grado indaga poi la realtà semi-ignorata dell'«eccezione protestante», e l'esperienza di autori come Calogero Bonavia, autore di un romanzo (*La casa senza peccato*, del '34) in cui «l'inquietudine giovanile degli anni Trenta incrocia la *querelle* sulla mancata Riforma protestante in Italia» orientandosi verso «un'alternativa evangelica come antidoto etico-civile» (p. 257).
Scrivere a destra, prima di avviarsi alle conclusioni, considera il fenomeno della Resistenza: fu un «elemento di rottura», in base al quale si attuò l'irrevocabile distinzione tra chi fece la scelta giusta e chi invece scelse il male, e ciononostante derivò da un «pasticciaccio di istanze e pulsioni» che è lecito illuminare e, ai fini della comprensione, occorre anche «scavalcare steccati e scompigliare schieramenti» (p. 270). In quest'ottica risultano preziosi testi come *Guerra in camicia nera* ('55) o *Il cielo è rosso* ('46) di Giuseppe Berto, che forse proprio in virtù dell'adesione al fascismo riesce ad «avvertire con disperata lucidità la sconfitta di tutti: irrimediabile, assoluta» (p. 271); o ancora un romanzo del '48 come *La casa in collina*, in particolare il finale, in cui Pavese esprime l'umana empatia che, pur animando l'esperienza storica, viene poi espunta dalla memoria politica.
Il viaggio intrapreso da Di Grado, le cui tappe non si esauriscono in quelle qui accennate, si conclude con un omaggio a Salvatore Battaglia, e l'autore salda il debito col proprio maestro dedicando alcune pagine a Silvio Micheli, scrittore premiato ai Littoriali fascisti ma poi militante nella guerra partigiana; la sua opera (da *Pane duro*, del '46, a *Tutta la verità,* del '50) aiuta a comprendere quali cangianti direzioni abbia preso il neorealismo. La prosa lirica e astratta di Micheli confluisce infatti nella varietà di esiti rappresentativi che vale la pena approfondire per ricalibrare l'idea, comune a molta critica, secondo la quale il realismo pre e postbellico si spiega con la referenzialità espressiva, l'intenzione etica e la chiarezza ideologica. In quest'ottica «la storia del neorealismo si dovrebbe infatti restringere al suo nucleo di autori e libri impegnati in un breve volger d'anni a tradurre nuove ideologie in nuovi strumenti linguistici: appunto i "minori", le leve più giovani e più precocemente estinte» (p. 335). Per quanto riguarda i testi canonici della stagione in questione – i romanzi di Vittorini, Pavese, Moravia, Alvaro – che non si esauriscono certo nella definizione corrente, Di Grado considera quindi il miscuglio di umori, utopie e delusioni fermentato del ventennio come istanza compositiva fondante. È questo il punto di partenza, o quanto meno un suggerimento di prospettiva, necessario a ricostruire e comprendere le forme di significazione narrativa impiegate dagli scrittori, in un panorama che dal cronachismo di certa produzione resistenziale risale alle utopie mancate dei primi anni Venti, passando attraverso le forme liriche, surrealiste, primitive, oggettive, e gli intenti sociali, politico-culturali, espressivi, esistenziali, che si mescolano e contraddicono a creare la cosiddetta letteratura neorealista.
Scrivere a destra, complessivamente, costruisce e propone un modello di sguardo, un'indicazione di metodo: dimostra quanto sia importante, nella critica letteraria, riconoscere le mosse ideologiche e superarle; ripensare quindi schemi interpretativi la cui sopravvivenza dipende spesso da mosse superficiali e meccaniche, ricordando infine come il lavoro di scrittore e, conseguentemente, anche quello di critico, abbiano a che fare con istanze irriducibilmente e inderogabilmente umane, e dovrebbero quindi adottare (e queste sono parole di Battaglia, contenute in una lettera che Di Grado

trascrive nelle ultime pagine del libro) lo stesso «“metodo” morale»: vale a dire, una ricerca di verità che si sa a priori improbabile» (p. 336); che è infine un modo per definire «la questione del realismo» o, ancora, la comune (e, in riferimento al bel lavoro di Di Grado, diremmo militante) «causa della realtà».

Dragana Kazandjiovska

Laura Gilli
Percorsi della mediazione tra la letteratura e le altre arti: metodologie e modelli di analisi
Roma
Aracne Editrice
2020
ISBN 978-88-255-3260-9

Nel rapporto dialettico tra il visuale e il testuale quale segno distintivo dell'arte contemporanea sembra celarsi il motivo per cui oggi «si assiste ad una rottura dei confini tra le varie arti» (p. 9). Laura Gilli insegna Letterature comparate presso l'Università IULM di Milano e considera tale rottura un «problema amplissimo» nel volume *Percorsi della mediazione tra la letteratura e le altre arti: metodologie e modelli di analisi,* pubblicato nella collana di traduttologia e discipline della mediazione linguistica - ECHO di Aracne Editrice.
Già nell'introduzione l'autrice ci pone di fronte al problema del complesso rapporto tra la letteratura e le altre arti proponendo alcune nozioni della critica letteraria come possibili soluzioni: l'intertestualità, ad esempio, «ricorda allo studioso quanto il testo letterario si nutra di apporti e di continui riferimenti ad altri testi» (p. 11). La complessità del rapporto tra la letteratura e le altre arti, secondo Gilli, permette «nuovi e inattesi incontri» (p. 9) che spingono «gli artisti a creare prodotti ibridati, […] gli studiosi a cogliere relazioni» (p. 15). In quest'ottica il primo capitolo è dedicato a una disamina storico-culturale degli studi sulla relazione tra la letteratura e le altre arti a partire dalla definizione dell'arte fornita da Aristotele, di contro alla scienza, come «regno del possibile» (p. 16). È stato il Rinascimento, continua l'autrice, ad aprire la strada ad una «rivalutazione delle arti visive» che nel corso dei secoli renderà «la divisione tra le arti […] più netta» (p. 21), ma soltanto nel nuovo clima artistico, conclude Gilli, «le barriere cadono […] in quanto alla nuova estetica *Art Nouveau* non vengono riconosciute differenze tra le diverse arti» (p. 29). Gilli si sofferma poi sul Novecento e sul momento storico in cui, «solo dopo la metà del Novecento» (p. 48), la comparatistica riconosce come ambito di proprio interesse la relazione tra la letteratura e le altre arti. Il capitolo si conclude con la citazione di alcuni contributi comparatistici significativi nell'ambito dell'«extraletterario» (p. 65), come ad esempio i volumi *Letteratura comparata* curato da Gnisci nel 2002 e *Letterature comparate* curato da De Cristofaro nel 2014.
Il secondo capitolo, intitolato *Strumenti intertestuali nello studio del rapporto tra letteratura e arti*, si apre con il riferimento alle teorie «che concorrono alla delineazione di intertestualità» (p. 77) quale concetto chiave nello studio del rapporto tra la letteratura e le altre arti. Nel primo paragrafo Gilli propone una riflessione sulle teorie più rilevanti riguardo all'apertura del sistema letterario «verso l'esterno» (p. 79) soffermandosi sulla «visione molto più dinamica del testo letterario» (p. 83) di Kristeva e che è «riscontrabile anche in Genette» (p. 84). I paragrafi conclusivi sono dedicati allo studio applicativo di alcuni «meccanismi intertestuali» (p. 90) e focalizzato sulla presenza esplicita della *citazione artistica* e sull'*allusione artistica* implicita all'interno dei testi.
Nel capitolo seguente, *Riferimenti intermediali*, Gilli si sofferma su come individuare il concetto di *intermedialità: nel magma degli approcci teorici*. Un contributo rilevante a tale concetto in termini letterari è il secondo paragrafo dedicato alla classificazione degli strumenti intermediali tramite cui è possibile «spiegare tutte quelle relazioni che si instaurano tra la letteratura e le altre arti» (p. 150). L'autrice si avvale di casi letterari concreti in modo da «mostrare come all'interno di testi letterari sia possibile trovare riferimenti ad altre arti nonostante manchino chiare allusioni» (p. 152). Gilli procede con l'analisi minuziosa dei testi letterari prescelti riconoscendovi «l'apporto di una o più arti» (p. 153): le tecniche scultoree in Pasolini o la tecnica della quadratura in Grillet, per citarne

alcuni.
Transiti tra arti e letteratura è il titolo del quarto capitolo. L'autrice mette in evidenza il dibattito culturale incentrato sullo studio dei «processi di interrelazione tra la letteratura e le arti […]» (p. 186). Lo studio di tali processi potrebbe essere condotto tramite «l'individuazione degli operatori di transcodifica» (p. 195) e il loro funzionamento nel testo, nota Gilli, riferendosi alla possibilità di suddividere gli operatori in tre gruppi in base al livello *extra-* e/o *intra-* letterario del loro funzionamento, in modo da rendere possibile «l'eventuale trasposizione in linguaggi diversi» (p. 195). Nelle pagine finali l'autrice «illustra alcune tipologie presenti nei raggruppamenti» (p. 196) distinguendo, ad esempio, il mito che ha «permeato di sé ogni campo del sapere umano» (p. 197) dal mito letterario che «nasce in ambito letterario» (p. 202). Il punto interrogativo nel titolo dell'ultimo capitolo – *Il rapporto tra la letteratura e le altre arti, verso dove? Il Touch Turn* – introduce la questione di una nuova possibile strada da intraprendere nello studio del rapporto tra la letteratura e le altre arti che «significa poter costruire un nuovo paradigma culturale» (p. 211).
Il volume è un eccellente contributo all'approccio interdisciplinare in chiave comparatistica al rapporto complesso tra la letteratura e le altre arti. L'indagine condotta con tanta precisione e competenza da Gilli dimostra il percorso teorico-letterario della mediazione tra la letteratura e le altre arti in prospettiva del contemporaneo, fornendo al lettore le metodologie e le strategie necessarie «per permettere nuovi e inattesi incontri» (p. 9).

Giuseppe Lo Castro

Elio Gioanola
Verga. Breve la stagione felice
Milano
Jaca Book
2019
ISBN 978-88-1641-515-7

L'agile libretto di Elio Gioanola ha una tesi chiara: Verga deve essere considerato un grande scrittore solo per una fase breve, forse brevissima della sua produzione; l'opera rimanente è da considerarsi mediocre, oggetto al più per studi accademici, ma non degna dell'attenzione dei lettori e del critico che cerca la qualità letteraria. Si tratta in verità di una tesi che in passato ha avuto una buona fortuna e che in anni recenti è rimasta prevalentemente sottotraccia, in un clima di apertura all'indagine delle opere minori; Gioanola, in ogni caso, la radicalizza, sottolineando quella che definisce una sorta di apparizione momentanea e miracolosa per *I Malavoglia* e *Vita dei campi*. Il volume sostiene questo assunto da varie angolazioni e con esibito ribadimento; si propone dunque come un pamphlet a tesi, più che apportare un contributo di analisi interpretativa. In un clima di studi letterari permeati da orientamenti accademici descrittivi e di indagini tecnicamente ineccepibili, spesso dedicate ad argomenti marginali, va dato atto a Elio Gioanola del coraggio di mettere al centro una questione che appartiene in primo luogo al giudizio di valore, alla forza con cui l'opera d'arte agisce sul lettore.
I vari capitoletti del libro, incentrati costantemente sullo stesso tema fulcro, sembrano frutto di una riflessione sorta in tempi remoti e danno conto di uno stato degli studi verghiani fino ai primissimi inizi di questo secolo, all'edizione dei *Malavoglia* di Cecco (2014, ma già uscita in prima edizione nel 1995), a quella del *Mastro* di Mazzacurati con le due redazioni del romanzo (1998), fino al *Verga moderno* di Luperini (2005), con cui il volume in buona parte polemizza. Si tratta così di una probabile ripresa per la pubblicazione di un lavoro elaborato diversi anni fa.
Secondo l'orientamento interpretativo di Gioanola, Verga dunque, per ragioni biografiche e psicologiche additate anche sulla scorta di Debenedetti, assurge di diritto nel pantheon della nostra letteratura, solo grazie ai *Malavoglia*, e a un pugno di novelle (neanche tutte) della raccolta *Vita dei campi*, per poi subire un'immediata e drastica involuzione fuori dall'ambientazione siciliana con *Per le vie*, e in parte anche con le *Rusticane*, che ne «contraffa*nno lo* stile» (p. 104). Di queste Gioanola apprezza solo *Malaria* («il racconto ha la cadenza di una tragedia rapida e inesorabile, senza una parola superflua […]» p. 81) e la «parabola perfetta» (p. 83) della *Roba*. Concepito nello stesso torno di anni e condotto a termine solo 8-9 anni dopo, persino il *Mastro* sarebbe, oltre che meno riuscito dei *Malavoglia*, da considerarsi più lontano dalle autentiche fonti d'ispirazione verghiane: «La distanza rispetto ai *Malavoglia* è molto netta e, soprattutto, si dilegua quella musica di sottofondo che fa da basso continuo nel romanzo sinfonico, qui perduta per l'intenzione di procedere col tradizionale passo consecutivo, una cosa dopo l'altra, la prosa invece del ritmo lirico. Un cambio decisivo di narrazione, obbligatorio per l'intenzione di procedere per eventi e non più per accordi musicali, gli unici capaci di seguire la tonalità delle emozioni.» (p. 130). Si apprezzano soprattutto l'episodio del cosiddetto idillio con Diodata e il tema della roba e della sua implacabile provvisorietà di fronte alla morte.
Così *I Malavoglia* si rivelano un «capolavoro isolato» (p. 76). C'è in questa diversa valutazione dei due grandi romanzi una sottintesa predilezione per la lirica rispetto alla prosa, nonché l'idea che Verga non abbia le qualità del narratore, piuttosto quelle del cantore di un mondo mitico. Una tesi che privilegiando l'«andamento assolutamente acronologico» e la «casualità delle cose che

accadono» (p. 7) dei *Malavoglia* – dunque uno sviluppo antinarrativo con un tempo senza evoluzioni –, non accoglie le novità strutturali del *Mastro*, ricondotto *tout court* a una linea di ritorno all'ordine temporale 'classico' della narrazione, e quasi ostacolato nei risultati estetici dalla necessità di ricorrere a una dimensione più storica e narrativa.
Di fronte alla svolta verista, poi, Gioanola non nasconde un atteggiamento di stupore. Se *Nedda* è ancora ben lontana da ogni immedesimazione fra autore e personaggio, con un materiale siciliano «del tutto vigilato dai filtri del mestiere» (p. 14), e dunque estranea alle soluzioni vincenti di *Rosso Malpelo* e dei *Malavoglia*, anche le successive fasi redazionali del romanzo dei pescatori di Aci Trezza palesano uno scarto imprevedibile rispetto all'esito finale, frutto di una grande e improvvisa impennata dell'ultima revisione: «Sempre più mi sembra miracoloso il salto che ha portato questa serie di tentativi più o meno lunghi e felici al capolavoro, nel quale peraltro rimane qualche segno delle difficoltà incontrate lungo il cammino» (p. 68).
A parziale spiegazione si adduce la già nominata congiuntura biografica, connettendo questa ristretta «stagione felice» alla morte della madre e alle conseguenze di uno choc affettivo che favorisce il distacco da orientamenti più letterari e la liberazione di un'energia e 'autentiticità' creativa. Più che di conversione allora per Gioanola si tratta di aver assecondato il vero fondo biografico della propria creatività, di contro a una progettualità letteraria in cui Verga si riconosce scrittore solo a partire da una letteratura amorosa e mondana di successo in una prima fase o perseguendo un progetto di ampio respiro, il ciclo naturalista, nella fase più matura. Sussiste uno scarto di livello, tematico e formale, e di tensione letteraria che conserva agli occhi del critico qualcosa di inspiegabile. Una sorta di mistero creativo avvolge infatti *I Malavoglia* e la gran parte delle novelle di *Vita dei campi*, distinguendoli da quanto li circonda. Le novelle di *Per le vie* scritte nella stessa stagione non confermano quei grandi risultati, vi «manca l'essenziale, il senso di una vita personalmente partecipata, sofferta e condivisa, malgrado l'apparente distacco» (pp. 78-79). Gioanola lo ripete più volte: in Verga «*extra Siciliam nulla salus*». Il tentativo di allargare il campo dell'indagine letteraria corrisponde a un allontanamento dal motivo più profondo della scrittura.
La tesi di Gioanola ci riporta a letture del passato: non si discosta nella sostanza dalle valutazioni di Luigi Russo, corrette da uno psicologismo di matrice debenedettiana, e trova riscontro in una osservazione di Contini citata nella premessa: «La carriera del Verga ha qualcosa di misterioso […] concentrata in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa» (p. 8). Nell'esprimere il giudizio di valore Gioanola ricorre a una terminologia di matrice romantica, puntando su concetti un po' vaghi come ispirazione, vocazione, partecipazione, sincerità, «materia memoriale profonda», senza temere di utilizzare in più occasioni l'aggettivo «autentico». Quanto non corrisponde in Verga a una «identificazione» nel personaggio, magari per radicale differenza, sarebbe frutto di una scrittura di mestiere, risultato mal riuscito della fedeltà a un progetto letterario, il ciclo dei *Vinti*, in conflitto con la vera natura dello scrittore. Si tratta di un'impostazione decisamente parziale. A Verga è negato l'elemento sostanziale della sua indagine letteraria: la tensione a dare conto delle trasformazioni sociali e antropologiche, l'indagine intorno alla natura dei rapporti sociali, alla disgregazione della famiglia, agli effetti di nuove aspirazioni e desideri alimentati dal «progresso». Se il progetto totale del ciclo si scontra con la difficoltà di rappresentare gli ambienti più elevati, non per questo l'approccio analitico di Verga può essere ridotto al solo piano esistenziale e psicologico; anzi anche questo è in relazione con le mutate condizioni sociali.
Perseguendo questa tesi Gioanola si ferma, come la critica di inizio Novecento, a privilegiare Padron 'Ntoni, e magari Alessi, rispetto al destino più controverso e paradigmatico di 'Ntoni; ad attribuire a *Fantasticheria* una funzione prefativa rispetto al romanzo che non mi sembra competere a una novella scritta due anni prima. Tra la novella del '79 e il romanzo infatti matura un'importante svolta ideologica: il mondo rusticano non può essere più considerato un'alternativa rasserenante («pace serena», e «fresco e sereno raccoglimento» della vita contadina sono evocati in *Fantasticheria*, anche se insieme negati) rispetto alla frenetica modernità, perché anch'esso ne fa

ormai decisamente parte. Questa impostazione di indagine sulle trasformazioni della società, per Gioanola non sarebbe il cuore emotivo profondo di Verga, e gli obiettivi di un'inchiesta globale non sarebbero intimamente sentiti. Così il *Mastro* viene valorizzato nelle sue parti più liriche o epiche negando valore alla modernità di una struttura per scene, con i suoi effetti di contrasto e di ironia; come pure alla fitta trama di bassi interessi che governa le relazioni sociali e persino affettive. Concentrandosi sull'immagine di un Verga cantore nostalgico di un mondo primitivo in via di sparizione, Gioanola non vede la coscienza di questa sparizione e la ricerca delle cause e dinamiche sociali e antropologiche che la attraversano. Così non coglie la potenza straniante dell'eroe negativo in una novella come *Il Reverendo* («il racconto concede troppo ai luoghi comuni sul clero corrotto per avere il pregio della sincerità e non risparmia le molte contraddizioni nel comportamento del protagonista, mentre l'ambiente siciliano è troppo generico e di maniera per dare vera efficacia espressiva al narrato», p. 80), o l'ironia tragica dell'apologo *Cos'è il re*; scredita la lezione del dramma di *Pane nero*, novella tragicamente (e ironicamente) sospesa tra la sopravvivenza economica e quella morale; e ignora una straordinaria novella 'minore' come la milanese - *extra Siciliam* - *Tentazione!*, come quanto confluisce in altre raccolte non del tutto secondarie quali *Drammi intimi*, *Vagabondaggio*, *I ricordi del capitano d'Arce*, *don Candeloro & C.*
Tornando ai *Malavoglia*, a cui, s'è visto, va la netta predilezione nel giudizio di Gioanola, la lettura del romanzo radicalizza l'immobilismo del mondo arcaico («l'immobilità delle cose nel paese dei Malavoglia è assoluta e non prevede modificazioni, muoversi è la stessa cosa che rompere un incanto», p. 58), mentre accentua la visione nostalgica, secondo una visione che ha esercitato spesso una funzione normalizzante e moralizzante rispetto alla sottolineatura degli aspetti critico-negativi dell'opera, e attribuisce allo scrittore una tensione ancora romantica. Tale interpretazione confligge con la presenza di tanti personaggi, dallo zio Crocifisso, ovviamente, a Piedipapera, Santuzza, Zuppidda, Vespa, Fortunato Cipolla, Rocco Spatu, ecc., espressioni, al contrario, di un mondo e un paese non idealizzabile la cui deriva negativa presuppone un atteggiamento disincantato in cui anche Mena e Alfio non hanno diritto a un lieto fine, non solo il 'colpevole' 'Ntoni. La stessa battuta finale che, a mio parere - l'ho scritto altrove -, indica che nulla sarà più come prima e il paese sarà abitato dai Rocco Spatu, è letta con difficoltà da Gioanola: «Perché proprio quello sfaticato ubriacone è convocato in chiusura di romanzo, in un posto di così evidente rilievo? Forse perché è meglio restare in quella condizione (in un paese trova posto anche uno come Rocco, che fa risaltare col suo ribellismo la stasi generale) che uscirne con la certezza, confermata nell'estremo tentativo di reinserimento di 'Ntoni, di non poterci più rimanere.» (p. 124). Rocco – insieme agli altri prevalenti attori negativi – mi pare indicare che il paese non può più coincidere con l'ideale nostalgico cui pure il protagonista mentre se ne allontana vorrebbe ancora credere. Sfugge così nella lettura di Gioanola anche la dimensione paradigmatica del percorso esistenziale di 'Ntoni che, per rivalutare il mondo contadino, deve attraversare il sogno del moderno e scoprire quanto, non solo per lui, sarà ormai perduto.

Melina Mele

Alessandra Grandelis
Il telescopio della letteratura
Firenze-Milano
Bompiani
2021
ISBN 978-88-301-0531-7

A seguito delle conquiste in campo astronomico degli ultimi sessant'anni, dai viaggi sulla Luna all'acquisizione della prima foto di un buco nero, fino all'approdo su Marte e alla nascita della New Space Economy, l'umanità è stata proiettata in una realtà sempre più condizionata dalla tecnologia e foriera di nuove prospettive conoscitive. I traguardi della scienza hanno alterato irreversibilmente lo sguardo millenario dell'uomo verso il cielo e influenzato radicalmente l'immaginario collettivo. Nel saggio *Il telescopio della letteratura* Alessandra Grandelis esamina «la letteratura dello spazio» (p. 27), nella quale convergono le riflessioni degli intellettuali italiani che, a partire dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta, si ritrovarono non più soltanto a immaginare la vastità dello spazio, ma ad assisterne alla conquista. L'opera è articolata in dieci capitoli, numerati come un conto alla rovescia che scandisce la partenza di un'astronave, sicché al capitolo dieci corrisponde l'introduzione, *Prima di partire*.
Dopo aver fornito le necessarie coordinate storico-culturali nel primo capitolo, che nell'architettura capovolta del libro corrisponde al nono, l'autrice dedica il successivo, *Quell'estate del 1969. Il "gran spettacolo" della diretta*, alla straordinaria impresa dei primi uomini sulla Luna, che viene trasmessa in Italia dalla Rai. Il programma televisivo *L'uomo sulla Luna* è la prima grande diretta della storia della televisione italiana, una maratona di oltre 25 ore, che vede la presenza di più di 150 ospiti, tra scienziati, giornalisti, scrittori, poeti, registi e attori. L'osservazione scrupolosa e in tempo reale della missione dell'Apollo 11 si alterna alle considerazioni degli intellettuali che vedono in questo trionfo della scienza un'occasione per riflettere su alcuni temi cruciali, quali la visione antropocentrica dell'esistenza, il rapporto tra l'uomo e il progresso tecnologico e le nuove frontiere dell'immaginazione. Ecco che anche gli intellettuali si muniscono di telescopio e, osservando la Luna, vedono quella che Alfonso Gatto descrive durante la diretta come «una strana immagine dell'uomo per ricordare all'uomo che i suoi limiti, la sua figura è ancora il suo miglior patrimonio» (p. 39). All'entusiasmo acritico non viene fatta alcuna concessione; al contrario, le nuove certezze scientifiche sembrano allargare, anziché ridurre, il campo del dubbio. Suonano come un'immediata conferma le parole di Goffredo Parise, invitato a commentare i primi passi di Neil Armstrong sul suolo lunare: «quest'orma solitaria e sacerdotale, così longeva e ottimistica, se da una parte rappresenta il dominio dell'uomo sulle cose, dall'altra apre ancora grandissimo spazio all'assoluto, aggiunge anziché togliere non soltanto all'immaginazione ma soprattutto al pensiero e al dubbio» (p. 43). Così, infatti, è stato; non pochi sono gli scrittori che hanno offerto spunti di riflessione originali sugli effetti dell'allunaggio e delle esplorazioni spaziali sulla realtà sociale, ma anche sulla filosofia, sull'arte, sulla letteratura: le nuove acquisizioni in campo astronomico e tecnologico cambiano la percezione che l'uomo ha di sé, della propria collocazione nell'universo, ne ridisegnano i sogni e i limiti.
Grandelis destina i capitoli successivi all'analisi degli scrittori del panorama letterario italiano, che nelle loro opere esplorano l'ignoto e si fanno interpreti delle nuove conoscenze e delle prospettive aperte dall'impresa spaziale: «il libro», spiega l'autrice, «vuole presentarsi come un viaggio altro, in compagnia di scrittori e poeti che si sono lanciati nell'immensità del cosmo con uno sguardo verso la scienza a volte dubbioso e talvolta complice» (p. 11). Ciò risulta chiaramente evidente anche da

una precisa scelta lessicale, riscontrabile non solo nel titolo dell'introduzione (il già citato *Prima di partire*) ma anche nelle titolazioni del capitolo sette («*La terra è sotto di me». Verso il cosmo con Landolfi*) e del capitolo uno, *Sul punto di tornare (con Paolo Volponi e Guido Morselli)*.
A emergere da questa ricognizione oltre i limiti del terrestre è una materia letteraria ricca di spunti, di richiami costanti e di traiettorie comuni. Ci sono tematiche ricorrenti negli scrittori e nei poeti, frutto di influenze e di suggestioni reciproche: la corsa allo spazio e il benessere derivato dal boom economico entrano nell'esperienza collettiva e producono un immaginario comune, che viene però rielaborato in modo diverso da ciascuno degli scrittori presi in esame. La società italiana vuole lasciarsi alle spalle le macerie della seconda guerra mondiale e in uno slancio ottimistico si proietta verso quel futuro di benessere che le invenzioni tecnologiche sembrano rendere possibile. Tuttavia, il progresso che avanza è fin troppo simile alla fiumana verghiana: l'uomo non si sente più protagonista degli eventi, ma viene trascinato, disorientato in un presente di continue innovazioni.
Il tema della perdita del dominio dell'uomo sulla tecnica è centrale nell'opera di Tommaso Landolfi, che esplora gli sconfinati scenari dell'universo in più di un'opera, a partire dal racconto del 1950, *Cancroregina*, in cui il protagonista intraprende un viaggio dalla Terra alla Luna a bordo della navicella chiamata appunto Cancroregina. L'impresa si trasformerà presto in un folle volo a bordo di un'astronave che è al contempo un ammasso di ingranaggi e un organismo vivente, con dorso e occhi.
La macchina prende vita, assume tratti biologici e sembra sostituirsi all'uomo e alla natura stessa, addirittura cancellandoli, come scrive Paolo Volponi in *Natura e Animale*. Il trionfo dell'industria è il tema predominante nel suo romanzo del 1989, *Le mosche del capitale*, dove la Luna viene ritratta come un «satellite che schizza di telefonate intercontinentali» (p. 150). Lo scrittore reinterpreta così il tema della «distruzione del mito collettivo della Luna» (p. 127) presente sia nella poesia di Andrea Zanzotto (si pensi a *Gli Sguardi i Fatti e Senhal*) sia nella narrativa di Italo Calvino.
L'immagine della luna percorre tutta l'opera di Calvino: in *La distanza dalla Luna* il satellite è un luogo di attrazione per tutti gli scarti vegetali e animali, dalla cui fermentazione viene prodotto un latte speciale; in *La molle Luna* ha una «consistenza vischiosa» (p. 110) che attrae e repelle al tempo stesso; in *Le figlie della Luna* l'astro diventa un oggetto sostituibile una volta consumato. Infine, in *Luna e Gnac* la luce della luna e del firmamento si confondono e si offuscano di fronte ai bagliori, ben più accecanti, delle insegne pubblicitarie.
Nel coro degli scrittori trattati da Grandelis, Gianni Rodari rappresenta una voce dissonante da coloro che condividono un'analoga percezione dei rischi della tecnologia: egli, infatti, servendosi della prospettiva straniata della favola, nel *Mago delle comete* ipotizza la possibile e felice coesistenza tra tecnica e uomo.
La riflessione sulla supremazia delle scienze e delle tecnologie porta gli intellettuali di fine Novecento a una più ampia disamina della società occidentale, dominata dalla spinta al neocapitalismo. Nel capitolo *Oltre l'Africa. L'estremo altrove di Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini*, l'autrice mette in correlazione l'interesse dei due scrittori per un esotico altrove geografico e culturale con un'aspra critica alla società di massa. Moravia, che già nel 1929 aveva elevato a protagonista del romanzo *Gli indifferenti* un uomo-fantoccio, rappresenta anche l'inettitudine del più moderno uomo-astronauta. Nell'articolo *A che serve la Luna* Moravia descrive una visita presso il Museo dei satelliti, al Goddard Flight Space Center di Washington. Le macchine gli appaiono «mostri generati dalla veglia della ragione» (p. 79), e il mito "illuministico" della conquista dello spazio viene rovesciato nel suo contrario e finisce per trasformarsi in barbarie: per Moravia la corsa allo spazio non dimostra il trionfo della ragione umana sulla natura, non è finalizzata al bene universale, quanto all'espressione e all'esibizione di un'ideologia politica ed economica. Inflessibile verso il capitalismo è anche Pier Paolo Pasolini che sottolinea in più occasioni il «pericolo spersonalizzante» (p. 89) cui va incontro l'uomo contemporaneo. Dagli *Scritti corsari* emerge la preoccupazione verso un futuro dominato da nuove generazioni di uomini-

consumatori. Nulla viene escluso dal processo di omologazione e mercificazione, neppure la tanto sgualcita Luna che è paragonata a un bene di consumo in *La Luna «consumata»*.
Lo studio di Grandelis non tralascia, dunque, un aspetto essenziale della questione, rimarcando come lo spazio diventi il punto di osservazione privilegiato da cui guardare alle storture della Terra. Il telescopio punta la lente sull'umanità, scoprendola sola e fragile nell'immensità dell'universo. La presa di coscienza della fine dell'antropocentrismo genera reazioni molteplici e spunti di riflessione, che la studiosa illustra a partire dal capitolo *La grande porta. Il cielo in Dino Buzzati*. Buzzati prende una posizione di chiaro stampo leopardiano contro la presunzione dell'uomo, auspicando un «ridimensionamento del suo orgoglio nella scala dell'universo» (p. 63), come si evince dal racconto *Il disco si posò* e da *24 marzo 1958*.
Seppur affascinato dalla tecnica, Buzzati percepisce un senso di perdita: la «porta del cosmo» è stata spalancata, le illusioni consolatorie sono cadute e, di conseguenza, la nostra capacità immaginativa si è impoverita. In altre parole, si è ridotta la possibilità della poesia: «Eppure in fondo dell'animo io preferirei», dichiara Buzzati, «che gli spazi intorno a noi tornassero a riempirsi di buio. E che noi si ricominciasse a guardare la luna, i pianeti, le stelle, la cupola della notte, con lo sgomento di una volta» (p. 75). Aver svelato le profondità dello spazio ha in realtà chiuso le vie dell'immaginazione e questa convinzione è condivisa anche da Sergio Solmi il quale costruisce la propria «poesia cosmico-lunare» (p. 117) intorno alla negazione stessa di un orizzonte cui guardare: in *Lamento del vecchio astronauta* l'uomo della scienza, l'astronauta appunto, prende atto di non possedere gli strumenti per comprendere e interpretare non solo l'universo, ma neanche se stesso. La solitudine cosmica assume, infine, connotati storici nel pensiero di Primo Levi. Il titolo dell'articolo *Buco nero di Auschwitz* è emblematico dell'uso metaforico della parola "cosmo" per rendere comunicabile l'indicibile esperienza del lager, che, come un buco nero, ha inghiottito nelle sue profondità milioni di persone.
L'uomo è sopraffatto dalla visione dell'universo e nell'infinitamente grande coglie il riflesso della fragilità e della finitezza umane. Si interroga sul destino dell'immaginazione, in un futuro che si prospetta sempre più tecnico e razionale. Se alla luna poetica si sostituisce la luna "scientifica", quella indagata dagli astronomi ed esplorata dagli astronauti, quale potrà mai essere il futuro della poesia? La risposta potrebbe essere che la poesia corre in soccorso di se stessa, rivelandosi inesauribile e rigenerabile proprio come la luna narrata da Vincenzo Consolo in *Lunaria*: una luna che si sgretola in frammenti per apparire nuovamente ricomposta nel cielo a illuminare la notte degli umili abitanti di una contrada. *Il telescopio della letteratura* si rivela un testo prezioso perché, oltre a esaminare la conquista dello spazio da diverse prospettive (storica, mediatica, sociale e letteraria) e indagare il pensiero di alcune delle voci più significative del contesto letterario del secondo Novecento, invoglia il lettore a intraprendere un viaggio di esplorazione che ha come meta definitiva l'io stesso, perché induce a ragionare sul significato della nostra esistenza, riportandola a «una prospettiva cosmica» (p. 114) e considerando l'immensità una nuova fonte d'ispirazione lirica, un campo cui attingere per acquisire una nuova ricchezza creativa ed espressiva.

Mario Cianfoni

Luca Lenzini
Cronotopi novecenteschi. Intrecci di Spazio e Tempo in poesia
Macerata
Quodlibet
2020
ISBN 978-88-2290-520-8

Partendo dalla nozione bachtiniana di cronotopo, Luca Lenzini indaga alcuni aspetti e sfumature presenti nella scrittura poetica di un campione significativo di autori novecenteschi per i quali gli elementi di spazio e tempo sembrano assumere un significato ben più profondo di quello che la critica vi ha solitamente attribuito e interpretato.
Lenzini inizia la sua indagine rilevando, in maniera suggestiva, che il Novecento letterario prende avvio nel segno di un forte legame tra Spazio e Tempo: tra uno spazio concreto, come può essere quello identitario della casa o di un luogo familiare, e un tempo denso di significato, come ad esempio quello del ritorno. Thomas Mann, Anton Čechov, Giovanni Pascoli, Guido Gozzano, accomunati da Lenzini non in virtù di «generiche somiglianze» o «cronache di ordinaria decadenza» (p. 9), bensì per il fatto che – per vie molto diverse tra loro – ‚manifestano tutti e quattro una stessa necessità espressiva che trova la sua origine nella «romanzizzazione» dei generi, ripiegano sui temi della «nuova *koiné* della *mimesis* realistico-borghese» (p. 11), non tanto per tendenza quanto piuttosto perché il nuovo paradigma culturale, pur concentrato su temi topici, allarga in modi inediti l'orizzonte dell'espressione.
Spazio e Tempo, nel loro legame, implicano la costruzione di una identità e l'elemento che più denota questa dinamica è la casa, uno spazio che è punto di partenza ma anche di ritorno, di rifugio. Lo spazio intimo e familiare, così denso di memorie, si costituisce come «cronotopo in forma d'icona» (p. 13): rende visibile ciò che non lo è, facendosi al tempo stesso narrazione. Un'evidenza del genere, come riporta Lenzini, è ben riscontrabile nella produzione di Gozzano (*La via del rifugio*, i *Sonetti del ritorno*, *Le due strade*, *L'analfabeta*, *L'amica di Nonna Speranza*, *La signorina Felicita*, per fare gli esempi più significativi), per il quale lo spazio domestico e il ricordo di un tempo passato si configurano come coordinate fondamentali per lo sviluppo della sua poetica. È interessante come Lenzini faccia notare la convergenza di elementi iconografici e testuali tra la copertina de *La via del rifugio* e alcuni elementi delle poesie lì raccolte: già partendo dal disegno (un vecchio palazzo infestato dai rampicanti, una meridiana sulla parete, un portone sbarrato, un cartiglio con citazione latina) si capisce come gli elementi di spazio e tempo sono indissolubilmente legati e concorrono a formare una molteplicità di piani nei quali il tempo inesorabile della natura (per esempio il glicine) incontra e logora il tempo finito dell'uomo. Tuttavia, un rapporto del genere sembra dar forma – oltre ad un noto sentimento di malinconia, per quel che riguarda la poetica gozzaniana – a ciò che Bachtin definiva "romanzo idillico", ovvero una forma in cui la ritmicità ciclica del tempo va assieme all'unità – e quindi alla finitudine – della vita delle generazioni.
Sempre restando sul versante della poetica di Gozzano, un'evidenza simile si riscontra anche in testi nei quali è messo sulla pagina il rapporto tra il tempo domestico e il tempo del lavoro agricolo: l'esempio principale lo può fornire *L'analfabeta*, in cui il tema del ritorno (che presuppone anche un restare) al luogo domestico è particolarmente sentito e getta un ponte di analogia tra il piemontese e alcuni tratti ben marcati della poetica pascoliana.
Ed è forse anche in virtù di una certa ascendenza pascoliana che il cronotopo della casa, ancora nell'opera di Gozzano, non è sempre un elemento pacificatore e consolatorio. In alcuni punti, infatti, la casa nasconde delle pieghe perturbanti, dei fantasmi che giocano con i diversi piani

temporali dello spazio domestico: «al pieno di memorie, al concerto di suoni e odori familiari rispondono d'un tratto il vuoto e la dissonanza» (p. 32), così mette bene in mostra il "personaggio-poeta" Totò Merumeni, oppure la presenza dell'Acherontia Atropos che "visita" lo spazio domestico nel contesto del poemetto *Farfalle*. Soprattutto per quel che riguarda quest'ultimo esempio, Lenzini rileva che la presenza dell'Acherontia (che altro non è se non il correlativo della morte che ineluttabilmente passa accanto agli esseri umani) genera un cortocircuito molto interessante, dal momento che a fare da contraltare a questa presenza c'è il motivo dell'infanzia intesa come unica stagione felice – seppur breve – della vita. Tale elemento dà motivo a Lenzini di estendere il suo punto di vista su un altro cronotopo molto significativo nel contesto dello spazio domestico, ovvero la stanza dei bambini. Questo particolare ambiente, se da un lato funziona come punto di ritorno (in Mann o in Čechov), dall'altro ha anche il potere di annullare (con Gozzano) ogni coordinata di spazio-tempo, dal momento che riconduce ad una dimensione che è a metà strada tra il memoriale e l'onirico. Si genera così un altro ordine di narrazione che si innesta su quella razionalmente definita: «il discorso si sfilaccia, lascia l'iniziativa a schegge memoriali sganciate dall'ordine sintattico, fluttuanti in una dimensione intima e quasi impartecipabile» (p. 35). L'approdo a questa dimensione apre un'ulteriore finestra, ovvero quella del cronotopo dello spazio immaginato dell'esotico (come è possibile vedere nei versi 173-176 dell'*Analfabeta*), uno spazio che è fantasmagoria ma anche evasione concreta – nel momento in cui il poeta ripercorre le sue memorie infantili – da un tempo percepito come ostile.

La seconda parte del libro è dedicata ad un cronotopo che si potrebbe intendere come maggiormente dinamico rispetto a quello della casa, dal momento che non implica solo un attraversamento, ma anche un percorso: la strada. Esso comprende due elementi molto importanti, il movimento e l'incontro, il primo letto come – secondo la prospettiva di Bachtin – la dinamica entro la quale «si uniscono in modo singolare le serie spaziali e temporali dei destini e delle vite», il secondo come «uno dei più antichi eventi formativi d'intreccio dell'epos (e in particolare del romanzo)» (p. 39). Lenzini, riprendendo le riflessioni di Luperini contenute nel saggio *L'incontro e la trama*, amplia il campo di indagine tracciato sulle poetiche di Baudelaire, Sbarbaro, Campana, Cardarelli, Montale e Joyce estendendolo fino alle scritture di Gozzano, Sereni e Fortini. Il tema dell'incontro, attraverso il piano figurale della strada, è determinante perché funziona da raccordo che «riunisce quel che il mondo separa» (p. 42). Anche in questo caso, come quello della stanza o della casa, il cronotopo della strada getta un ponte tra esperienza interiore ed esperienza esteriore, tra il mondo intimamente percepito e il mondo razionalmente e oggettivamente dato. La forza della poesia, allora, sta proprio nel dare un senso ulteriore a delle funzioni che altrimenti rimarrebbero inerti. Si prenda il caso di Gozzano: nel poemetto *Le due strade* i movimenti dei diversi personaggi non significano solo un normale avvicendarsi di incontri o di movimenti di distratto passeggiare; i punti di vista dei personaggi si configurano come correlativi di quello che è un movimento più generale e profondo, ovvero quello che bilancia i diversi rapporti tra Vita e Morte. Soprattutto, per la poetica di Gozzano la strada è anche quel luogo simbolico nel quale si incontrano (e scontrano) le diverse età della vita e tutti gli inganni che si affastellano nello strenuo tentativo di voler fermare il tempo che avanza, come dimostra l'incontro quasi onirico e speculare tra la Signora e la Signorina.

Ma, forse, tra i vari autori trattati quello che si presta maggiormente ad uno studio basato sui cronotopi relativi alla strada e all'incontro è Sereni. Poesie come *Strada di Zenna*, *Strada di Creva* (con le relative *Ancora sulla Strada di Zenna*, *Ancora sulla strada di Creva*) e *Autostrada della Cisa*, con il loro mettere in evidenza la complanarità di diversi tempi (siano essi presenti o memoriali) vanno a configurarsi come dei testi estremamente rivelatori delle maggiori dinamiche esistenziali del poeta di Luino, per il quale – si potrebbe dire – la strada rappresenta quasi un microcosmo che mette in scena sia la particolarità che la generalità dei destini umani. L'elemento della strada come specchio di un movimento interiore è dato anche dal fatto che in Sereni la struttura "narrativa" che trova forma su questo piano figurale non è «esplicita e distesa […], ma

[…] introversa, implicita e scorciata in lampeggiamenti di monologo soggettivo, rifratta in grumi esistenziali *in progress* e calata nel flusso magmatico della coscienza» (p. 51). Tale aspetto, lungi da togliere forza narrativa ai diversi componimenti, riesce a potenziare ancor di più l'impatto lirico dei testi, così come si può riscontrare in altri autori coevi a Sereni, primo tra tutti Fortini. Per questi due poeti la strada rappresenta sia il costante dialogo con la propria interiorità sia un dialogo ininterrotto (e talvolta allegoricamente trasfigurato) con il proprio trascorso, talvolta coi propri traumi e fantasmi. Percorrere la strada, quindi, è ripercorrere l'intero spazio della vita, il quale però non può che darsi per barlumi e frammenti: soltanto alla fine della strada, come un sogno svanito, il poeta potrà avere il dubbio se ciò che ha visto o percepito era reale o soltanto trasfigurazione simbolica di un costante gioco di rimozioni inconsce, così come mostrano anche i due testi fortiniani – consegnati sulla soglia di una metaforica porta di uscita – *Incontri nel bosco* e *Incontro*.
Se in Gozzano l'incontro tra persone di età differente simbolizzava l'incontro generale dei tempi della Vita (e quindi anche della Morte), in Sereni e Fortini è uno scandaglio memoriale che ripercorre una dialettica tutta interiore, la quale può riservare anche la possibilità dello scacco, ovvero la cognizione di un non vissuto, di un non più ripetibile. In questo modo la strada diventa il paradigma che apre il campo ad un movimento conoscitivo, che dall'esterno si proietta all'interno, incontra le diverse sfumature dell'esperienza interiore e, infine, si riversa nuovamente all'esterno come punto di vista sul mondo, avendo – però – anche il potere di annullare quella che Lenzini chiama «la dittatura del presente», ovvero lo spazio cronotopologico in cui ogni esistenza è bloccata in una condizione di quasi asfissiante staticità. Il potere della poesia, dunque, è anche quello di restituire un alto grado di libertà, pur rimanendo sempre consapevoli dell'ineluttabilità del Tempo che giunge a umana conclusione.

Giovanni Turra

Paolo Leoncini
Letteratura veneta tra '900 e 2000. Saggi su Valeri, Facco de Lagarda, Noventa, Piovene, Barbaro, Tomizza, Ghirardi, Trotta, Dal Zotto, Carrer, Giusti
Treviso
Canova
2020
ISBN 978-88-8409-315-8

In *Letteratura veneta tra '900 e 2000*, Paolo Leoncini ricostruisce un percorso critico ed ermeneutico lungo nove lustri (1974-2019), ordinando sondaggi interpretativi di ammirevole acume sopra la prosa, la poesia, la narrativa, la saggistica di nomi più e meno noti, afferenti a un'area geografica e culturale, quella delle Tre Venezie, forse periferica agli occhi di alcuni, e quindi spesso negletta, ma certamente alternativa se riferita ai paradigmi letterari del secolo scorso, e proprio per ciò meritevole di attenta considerazione. Indipendentemente dai generi e sottogeneri praticati, dalle idiosincrasie e dalle inclinazioni di ciascuno, il linguaggio messo a punto dagli autori e dalle autrici indagati da Leoncini si qualifica «come una critica *in re* delle codificazioni canonico-istituzionali novecentesche», tesa a esaltare «la dimensione intersoggettiva e sociale della creazione letteraria» (p. 9), a danno delle categorie del soggettivismo, del formalismo, del realismo, del lirismo.
Va da sé che all'epicentro della ricerca quasi cinquantennale di Leoncini è l'umanesimo di Giacomo Noventa, in tutto antitetico all'idealismo crociano-gentiliano, che impediva all'uomo di riacquisire la piena consapevolezza di sé e di ciò che davvero conta. In Noventa, invece, «filosofia, poesia, politica e religione *sono* modi dell'anima, e modi aperti a tutti» (Urgnani, p. 77n). La specificità di questo umanesimo può riferirsi tanto al cristianesimo, quanto all'eticità dei classici greci e latini. Forse, però, il grande nodo che qualifica la linea ascendente di Noventa è Gian Battista Vico. Infatti, in opposizione netta con i filosofemi dell'idealismo e dell'individualismo, che avviliscono l'anima a concetto, nel poeta veneto (di cui Leoncini analizza la sola produzione saggistica, *Principio di una scienza nuova* soprattutto) le anime ci sono, sono plurali ed esistono in quanto «anime sociali» (p. 11). Sia detto di passaggio che, in Noventa, la nozione di socialità si fonda nella stessa crescita morale della soggettività, la quale «muore gradualmente come sé individuale per nascere al sé sociale» (p. 80).
Il regesto di Leoncini, però, prende avvio da Diego Valeri, il cui olismo, il cui universalismo – gli stessi, o quasi, di Noventa – sono da ricondursi a esigenze profondamente avvertite, a tal segno radicali da porre in simbiosi l'idealismo (insieme al formalismo e all'individualismo, suoi corollari) con il fascismo. Inutile ricercare, nella pagina di Valeri, l'argomentazione razionale: si troveranno, invece, intuizioni, pensieri analogici, ascolti sottili e segreti, resi «attraverso un processo lento di allusioni» (p. 25). La discrezione profonda, il colloquio sommesso con la realtà impediscono il piglio risoluto e assertivo di chi procede esclusivamente per giudizi apodittici. Immagini improvvise fluiscono giustapposte le une alle altre, a comporre un discorso inesplicito, sottinteso, in cui il concetto e lo stile si corrispondono alla perfezione. Al riguardo, l'«idea confusa» di poesia attinta da Valeri in *Giardinetto* (una raccolta di prose d'occasione più e meno brevi, pubblicata nel 1974), ma ripresa da Montaigne, «il più grande e geniale dei miei maestri di pensiero» (p. 23), manifesta uno scetticismo irredimibile nei confronti delle facoltà astrattive e, per contro, un'adesione senza riserve a una poesia che si fondi sull'esperienza umana di tutti i giorni. Non a caso Debenedetti rilevava come Valeri avesse salvato, *contra* Montale, l'«alleanza con la vita» (p. 11).
Altrettanto potrebbe dirsi della soggettività di Piovene, di cui Leoncini approfondisce i volumi dedicati al mondo musulmano (*Processo dell'Islam alla civiltà occidentale* [1957] e *La gente che*

perdé Ierusalemme. Cronache dal Medio Oriente [1967]), sempre attratta dalla durata incommensurabile di un tempo metastorico: il tempo ciclico, il tempo di Vico, si contrappone qui allo «schermo opaco» (129) della storia e della politica. Come in Noventa, Valeri e Piovene, così in Tomizza, Ghirardi, Dal Zotto, Carrer, Giusti, Trotta «l'essere dentro la poesia, senza forzature concettuali» (p. 10) è il fattore decisivo per un'arte intesa quale ricerca di una verità poetica nella condizione del presente. A ben guardare, però, l'idea noventiana-valeriana di una poesia anti-istituzionale e anti-borghese connota perfino la narrativa sociologica di Paolo Barbaro, debitamente discosto dagli accoliti suoi coetanei del Gruppo '63, partecipi essi pure del sistema neo-capitalistico che tanto deprecavano. In Barbaro, la tematica del lavoro e dell'incomunicabilità tra le generazioni, il motivo incessantemente ribadito di «una Venezia insidiata dai mutamenti climatici e dallo sfruttamento mercantile» (p. 10), si organano intorno a un vissuto autentico, alle volte scopertamente autobiografico, sempre al di qua di qualsiasi rigore aprioristico, ideologico e ideologizzante: in *La città ritrovata*, il libro del '98, proprio nel tempo in cui, sul terreno dell'esteriorità fisica, si aggrava la sua reificazione consumistico-oggettuale, Venezia rivela, e più radicalmente che in passato, la propria irriducibile «alterità in essenza», occultando e preservando la sua natura immaginaria di «luce-colore, suono-musica» (p. 161).
Ancorché frastagliato, l'arco temporale coperto da Leoncini è omogeneo quanto a istanze fondanti. E così, alla poesia di Valeri *Amorosi fratelli*, il cui nucleo è costituito dal rapporto diseguale tra la natura (gli alberi-fratelli del titolo) e il «protervo male» dell'uomo, fanno eco i versi di *A lezione di dicembre* di Francesco Giusti, in cui il «fresco dolore» dei rami spogli impartisce alla contemplazione invernale del poeta un ammonimento di «nobile rinuncia». In entrambi gli autori, «la natura scorre tra il fisico (gli alberi) e l'antropico (la coscienza morale)» (p. 12), dando origine a una permeazione reciproca delle due dimensioni, a una medesima rispondenza simbolico-allusiva. Modalità di correlazione altrettanto intense e drammatiche si ritrovano nella visceralità terrigeno-paterna di Tomizza e Ghirardi, in quella, sempre terrigena, ma materna, di Dal Zotto, quindi nella «assenza-nella-presenza» (p. 18) di Trotta, infine nella distruzione dell'incanto agreste e della civiltà contadina scontata da Carrer. Nell'Istria etnico-atavica di Fulvio Tomizza, l'archetipo del padre si coniuga con le costrizioni delle violenze storiche (l'esodo giuliano-dalmata dopo la seconda guerra), a creare un viluppo fittissimo: ne *L'albero dei sogni* (1969), il genitore si inserisce come quintessenza degli insanabili contrasti del figlio, che non può pervenire a una identità finalmente compiuta. Ne sono figura, sul piano delle soluzioni formali, le interrogative indirette e non, le contorsioni sintattiche perlopiù anastrofiche, le forme gerundive e partecipiali, tutte imposte dall'urgenza espressiva di chi dice io. Su quello, invece, delle motivazioni psicologiche, un motivo di differenza con Svevo, modello ineludibile per lo scrittore di Materada di Umago, sta nel fatto che la conflittualità con il padre, verticale ne *La coscienza di Zeno*, ne *L'albero dei sogni* viene assunta in un contesto orizzontale: «Il rapporto col padre, anziché esaurirsi nell'ambito di una introspezione psicologica solipsistica, costituisce [in Tomizza] il motivo esistenziale in cui confluiscono aspetti di una condizione storica, etnica e politica» (p. 241).
Non diversamente da Tomizza, l'evocazione del *genius loci* nordadriatico e mitteleuropeo è il contravveleno scelto da Ghirardi nei confronti di una constatata e diffusa perdita dei significati, in un tempo che ormai è soltanto impostura. Pur stigmatizzando il presente, lo sguardo del poeta ne accetta le ineliminabili storture e contraddizioni, al fine di salvaguardare l'unico modo di sentire di per se stesso riparatore, perché ancora una volta «a-storico» (p. 285): l'eleganza dei classici. Al mondo di Tomizza e Ghirardi si connette la cosmologia basso-collinare del valdobbiadenese di Fulvia Dal Zotto, il cui movente terrigeno-materno, ossessivo e catartico allo stesso tempo, attraversa sì il presente sensibile, ma sprofonda in un faustiano regno delle madri, dove vigono il «non morire» e il «ri-essere» (p. 19). Dal Zotto propone una sorta di annichilimento del soggetto in una realtà cosmica intesa meccanicisticamente. E tuttavia, la rinuncia e la negazione che una visione

siffatta delle cose imporrebbe, ben presto si narcotizzano nella sacralità originaria di una terra della quale non cessa di avvertirsi la materna potenza creatrice.
L'area veneto-istriana si estende a coprire anche il Carso liminare tra Italia e Slovenia in *Tutti a Volcigrad!* di Fabia Trotta: pur nell'arsura e nella desolazione dell'altipiano, vi è un diffuso recupero di senso, attraverso «una riemersione della memoria» e «una osservazione attentissima e disincantata dello scorrere degli accadimenti quotidiani» (p. 312). All'interno di questa situazione di allarme per lo sghembarsi e sfuggire delle cose e della relazione che le tiene insieme – con riferimento, ora, alla Marca Trevigiana, un tempo *gioiosa et amorosa*, oggi, invece, industriale, tecnocratica e alienante – in Piero Carrer la poesia è l'unica dimensione possibile di resistenza e sopravvivenza. Ne *L'uomo al volante* (2017, postumo), il poeta si assimila a un antico e appartato umanista, la cui cultura, la cui *humanitas* non possono fare a meno della poesia, del suo indispensabile, salvifico esercizio.
È possibile adesso rintracciare alcuni filoni fondamentali e ricorrenti, che intramano in profondità il libro di Leoncini: il neovichismo di Noventa; la «prosa-occhio» (Cortellessa, p. 16) di Valeri; la percezione complessa, temporalmente stratificata di Piovene e Barbaro; la frattura tragica e incomponibile tra antropologia e storia in Tomizza; la temporalità sospesa «tra reale apparente e irreale sostanziale» (p. 18) in Fabia Trotta; il fissaggio dell'istante labile che apre allo spazio-*chora* di Fulvia Dal Zotto; la poesia quale distanza critica e salvifica dal lavoro anti-umano in Carrer. Gli autori presi in esame da Leoncini (Ghirardi e Giusti inclusi) sono tutti accomunati da un sentimento poetico dell'interiorità umana, invariabilmente intersoggettiva: la scrittura come «morale della forma» (Barthes), e perciò anti-individualistica e sociale, prevale sempre sui motivi biologico-biografici dello stile, che «non è mai altro che metafora» (ancora Barthes, p. 14). Il neovichismo di Noventa, consentaneo con l'«alleanza con la vita» di Valeri, è dunque l'autentica cifra del libro, che ne garantisce la coerenza interna e sul piano micro-, e su quello macrotestuale.

Cecilia Bello Minciacchi

Giovanna Lo Monaco
Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola
Pisa
Edizioni ETS
2020
ISBN 978-88-4675-954-2

È certamente una *lingua plastica*, quella di Tommaso Ottonieri, che a cavallo dell'età postrema è autore tra i più originali, cólti e stranianti, di versi, prose, saggi critici e testi mescidati nella parola e nei generi. Una lingua che alla plastificazione delle merci, radicalizzatasi nell'abbagliante fantasmagoria degli anni Ottanta, reagisce con virtù metamorfica e plasmante; una lingua di cui Ottonieri elasticamente sposta e forza i confini, sempre lavorata con puntiglio, con rovello ritmico-musicale, con abnegazione. Per comprendere il significato estetico e insieme politico di questa lingua vischiosa e bruciante come lava, sinuosa e insieme franta, è utile andare alla nota che al modo di una voce lessicografica chiude *La plastica della lingua. Stili in fuga lungo un'età postrema* (Torino, Bollati Boringhieri, 2000), un saggio critico ampio, acuminato e *en artiste*, firmato infatti con lo pseudonimo e non con l'ortonimo Pomilio. *Plastica* e *plasma* sono i termini lì esposti e "scartati", svolti in tutta la loro fisicità e nel loro rapporto con la creazione poetica. «"Esplosivo?" – Mah, spero anche di sì. (Espansivo? magari)» rispondeva per chiarire «in che misura» fosse «"plastico" lo stile de *La plastica della lingua*» (*Intervista a Tommaso Ottonieri*, a cura di Tommaso Lisa, «L'Apostrofo», n. 17, 2002, p. 4). Ancora una spia della concezione vitale e della forza creativa di una lingua fisica e antilirica, emerge da alcuni versi compresi in *Contatto*: «la lingua in foglia liquida di lauro / la clorofilla a 48 gradi / che l'incorona dietro le gengive / dentro mi cola, che le luci ho spente: / è plasma sottilissimo che sale» (Napoli, Cronopio, 2002, p. 62). La «"conoscenza dell'arte"» è un'esperienza non solo fisica, ma sensoriale, aptica, che investe superfici e corpi per mezzo di pressioni, urti e contatti, è nient'altro «che l'idea e il sogno di riplasmarli (corpi, superfici) a fondo, nel profondo – deporsi nei loro strati liminali» (Tommaso Ottonieri, *Esperienza*, «L'Illuminista», n. 8-9, 2003, p. 215). Il fare poetico, il fare artistico in senso lato, è dunque un «*muoversi verso* (qualcosa)», verso la materia (verbale e non), verso l'esterno, e il poeta, o meglio «il *poieta*, è il plasmatore e insieme l'attante/attore di quella materia o cosa, *la lingua*», codice da cui è precondizionato ma che al tempo medesimo «inventa, agisce, muove» (conversazione con Patricia Peterle e Elena Santi, raccolta in *Vozes. Cinco décadas de poesia italiana*, Rio de Janeiro, Editora Comunità, 2017, e anticipata in versione italiana in «alfabeta2», 17 dicembre 2017; https://www.alfabeta2.it/2017/12/17/cinque-voci-dal-contemporaneo-3-tommaso-ottonieri/).

Invenzione, azione, movimento. Che sia in versi o in prosa, quella di Ottonieri è una scrittura etimologicamente inventiva, nel senso dell'*inventio*, del rinvenimento nel nostro orizzonte, ma anche della creazione di alternative al presente impoverito, schematizzato, univoco e privo di profondità. È una scrittura duttile, vibratile, impastata e deformante per volontà; selettiva quanto, per paradosso, accogliente, o più esattamente prensile, in intima e pervicace esplorazione dello spazio (degli spazi infinitamente diversi e mutanti), delle stratificazioni geografiche e storiche che investono in senso lato cultura e lessico entro uno spazio-tempo sempre problematico.

Alla luce di un plasmare-agire che è inesausto *moto verso*, perfetto appare il titolo *La scrittura (in) movimento*, che, riecheggiando la rubrica di un'intervista all'autore, dà nome al capitolo da cui prende avvio la bella monografia di Giovanna Lo Monaco *Tommaso Ottonieri. L'arte plastica della parola*. Queste pagine introduttive presentano il percorso dello scrittore come «un continuo "fare i

conti" con il problema della fine» (p. 9) che caratterizza la contemporaneità, come una riflessione sul diluvio e sull'apocalisse di cui, nell'epoca contemporanea, si ha spiccatissimo il sentire. Al principio costruttivo, inveniente e plasmante, si accorda la consapevolezza, da un lato della «fine dei modelli», secondo la nota formula saviniana felicemente recuperata da Edoardo Sanguineti, dall'altro la tensione verso presupposti, strategie e implicazioni delle avanguardie, che pur nella loro indubbia capacità attrattiva sono ormai improponibili «come opposizione frontale al sistema» (p. 15).

Il lavoro di Giovanna Lo Monaco, il primo studio completo su un'opera ricca e sedimentata come quella di Ottonieri dispiegatasi in un arco di quasi quattro decenni – dal 1980 del volume d'esordio, *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, al 2015 di *Geòdi* –, ha tra i suoi pregi un'architettura limpida, una solida e condivisibile ricostruzione storiografica sorretta dalla paziente ricerca bibliografica dei molti testi apparsi su rivista, oltre che in volume, e una propizia disposizione all'*ascolto* critico del testo che alla poetica dell'autore dev'essere carissima.

Se è vero, infatti, che la sua scrittura ha grande potenza e finezza visiva, come da più voci è riconosciuto, è anche vero che la prima qualità ad emergere dalla lettura di un testo in poesia o in prosa di Ottonieri è un'accorta, minuziosa partitura di sillabe, impulsi e durate. È un'insita mobilità fonetico-ritmica nemica della sclerosi, un'inclinazione a investire pluridirezionalmente morfologia e suono, a lavorare sulla *phoné* considerata sempre sostanziale – si pensi alle sue molte esperienze di lettura e performance – e sempre musicalmente nutrita e strutturata, come appare fin dai primi scritti. Le intense e perturbanti immagini dei suoi testi non vivrebbero senza la struttura musicale che ne è sostegno: vero il rapporto mutevole tra fluidità di immagini e ritmo liquido (ma con sue brave fratture) del testo d'esordio, la prosa parodicamente ipercitazionistica *Dalle memorie di un piccolo ipertrofico*, da «attraversare a nuoto», giusta l'indicazione nella nota sanguinetiana che ne accompagnava l'uscita (Milano, Feltrinelli, 1980, poi in *versione restaurata*, Torino, No reply, 2008). Ma vere, anche, le molte e produttive interferenze – o mutuazioni o traduzioni di codice – realizzate negli anni successivi, dai testi apparsi nel volume firmato insieme a Lorenzo Durante, Gabriele Frasca e Marcello Frixione con la sigla collettiva Kryptopterus Bicirrhis, *Riscritture da King Crimson BEAT* (Napoli, Aura, 1984), all'*Elegia sanremese*, (Milano, Bompiani, 1998), deformazioni calibratissime di alcune liriche del festival, intrecciate tra loro e talora contaminate da innesti di jingle pubblicitari, nelle quali è proprio «la musica della canzone che crea il ritmo poetico» (Giancarlo Alfano, *Spettri III. Contesti mediatici e presenze mediatiche in "Elegia sanremese" di Tommaso Ottonieri*, «L'Apostrofo», n. 17, 2002, p. 18). Altro si potrebbe aggiungere, sull'importanza della tessitura sonora e ritmica, e sulle intersezioni musica-testo su cui hanno agito Sonic Youth, Steve Piccolo, Tuxedomoon, Joy Division… nei testi della seconda raccolta poetica, *Contatto*, nei quali il rap svolge un ruolo importante ad una – ha senz'altro ragione Lo Monaco – con «la *prosodia della strada*» (p. 22) che, inserita nell'orizzonte e nelle pratiche della controcultura, cui Ottonieri è sempre stato sensibile e partecipe, non solo testimonia ma letteralmente *apre* la scrittura a una «collettività» e prepara «il terreno per una *cospirazione* contro i media dominanti» (*ibidem*). Sotto il profilo teorico, questa posizione di Ottonieri è vicina alla riflessione di Gabriele Frasca; la sua forza d'impatto è verificabile nello spessore dell'oralità, nelle performance, nei CD che sono parte sostanziale, strutturale – non accessoria – di libri come l'*Elegia sanremese* e *Le strade che portano al Fùcino* (Firenze, Le Lettere, 2007 – per il CD *strade: soundscape* testi e voce d'autore, elettronica di Maurizio Martusciello). D'altra parte la componente ritmico-sonora – musicale in senso lato – è ciò che Ottonieri (in questo caso più spesso Pomilio) cerca e indaga in via privilegiata anche nella sua attività di studioso: è proprio quella la cartina di tornasole usata per vagliare le altrui esperienze di scrittura; su quel terreno, in primo luogo, misura la loro possibile vicinanza in termini di estetica e di poetica, il loro grado di interesse e di incisività letteraria e politica. Anche il metodo usato nel saggio *La plastica della lingua* «non è tanto critico quanto fono-sensibile», perché il primo interesse di Ottonieri è «toccare le corde della lingua e farle

vibrare in tutte le sue variazioni di tono, scovare i motivi di fondo di quest'epoca postrema» (Tommaso Pincio, *L'ultima parola alle cose. Saggi critici di un fonosensibil*e, «L'Indice dei libri del mese», n. 5, 2000). La stessa "fonosensibilità" agisce in termini costruttivi sia in *Contatto* con la sua "creazione" di un io «domestico, letteralmente», e corporeo, tattile (cfr. Gabriele Belletti, *Il prendere corpo dell'io. Contatto di Tommaso Ottonieri*, «Rivista di Studi Italiani», numero monografico *Abitabilità del Gruppo 93*, n. 1, XXXIX, aprile 2021, p. 197; https://www.journalofitalianstudies.com/it/anno-xxxix-n-1-aprile-2021/), sia nella raffinata dialettica tra versi della tradizione e sperimentazione metrica di alcune straordinarie sezioni di *Geòdi* (Torino, Nino Aragno, 2015).

Nei testi letterari di Ottonieri – si pensi alla bulimica "trilogia delle merci" o "commerciale", cui Lo Monaco dedica pagine molto attente sostenute dalle teorie di Debord, Lacan, Baudrillard e Marcuse –, la critica e parodicamente pervasiva messa in scena del consumismo, con le sue spettacolari-tentacolari immagini, da sola, senza la disvelante interazione con l'intreccio fonico-ritmico che la imbriglia, potrebbe per paradosso non bastare. È il dato musicale a sbalzare efficacemente l'angoscioso, pervasivo, risucchiante supermercato di realtà, e annullatore d'identità, cui appartengono gli eccessi del «"mondezzaio" culturale» sottolineato da Lo Monaco (p. 75). È sempre il palinsesto musicale, eroso e riscritto, a dare forza al «*disco rotto*» sanremese (p. 95), in cui l'interazione tra parola e ritmo, tra battito e deformazione testuale, appare determinante nel creare «spiazzantissimi "mottetti"» (Andrea Cortellessa, *Explicit parodia. Modi parodici presso alcuni poeti di tardo Novecento*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, p. 56).

Lo scarto basilare – quello che determina, poi, lo straniamento nel segno di Šklovskij, la «luce nuova sulle cose», per dirla con il Balestrini di *Linguaggio e opposizione* – è in primo luogo, credo, nella frizione multi-sensoriale, è proprio nella stretta interazione ritmico-visiva, nelle torsioni sintattiche, nelle abissali voragini che queste spalancano alle orecchie e agli occhi dei lettori.

Gli *schermi* su cui si accampano le mobili immagini costruite da Ottonieri – indispensabili i riferimenti ricordati da Lo Monaco al cinema sperimentale e d'autore (Lynch, Kubrick, Greenaway…), ai B-movie e al *trash* – sono immediatamente, primariamente sonori, anzi *parlanti*. Il paesaggio è *in primis* paesaggio linguistico, come mostrano la manipolazione di costituenti sillabici, di strutture morfologiche, gli esiti ai limiti dell'afasico, le marche d'espressionismo e le grevi, toccanti screziature dialettali, per esempio, nelle pagine dedicate alla piana di miasmi mostri e sfruttamento in quella guida alla terra di Dite, e alle profondità ctonie di un vissuto biografico profondamente triturato, che è *Le strade che portano al Fùcino*. Un libro paludoso – nel senso sanguinetiano del termine – e insieme "discenditivo", che ha una diffusa tessitura dantesca, in catabasi, testimoniata da una rivelatrice polverizzazione del Dante infero.

Ed è l'interazione sensoriale tra pungoli sonori e visivi a far avvertire con maggior chiarezza le conoscenze della tradizione artistica e letteraria come parte imprescindibile della scrittura di Ottonieri, le sollecitazioni delle avanguardie storiche, e la lucida osservazione del tempo presente, che quelle pratiche non consente più, ma chiede di presupporre come dato culturale e insieme di rinnovare. Avvalendosi anche delle generose dichiarazioni rilasciate da Ottonieri negli anni, Giovanna Lo Monaco fa emergere la coscienza autoriale del "consumo": legge imperante ed esecrabile nel dominio delle merci e degli immaginari; condizione che ha investito la tradizione, avanguardie comprese; esito di un'opera letteraria che – così come Ottonieri la concepisce: materica, polisensoriale, in corpo a corpo col presente e la sua pelle, e sottoposta al movimento (riscritture, restauri e rimissaggi compresi) – rifiuta di ergersi come monumento, anzi lavora per sabotare sé stessa (cfr. Lo Monaco, p. 150), la sua compiutezza e presunta perennità. Per Ottonieri «artista multimediale» (Riccardo Donati, recensione alla monografia di Lo Monaco, «rossocorpolingua», a. IV, n. 1, marzo 2021, p. 44; http://www.rossocorpolingua.it/index.php?it/301/p-44-47-tommaso-ottonieri-larte-plastica-della-parola), è proprio in questa concezione dell'opera come anti-monumento che si vede come la

lezione delle avanguardie, in realtà, sia non consumata ma *dialetticamente assimilata*, come sia nutrimento prezioso, ricco di energia e messo a frutto in modi nuovi affioranti da scritture e lingue che sbordano e infrangono, che conoscono fasi diverse e rinnovantesi, tenute però da una sotterranea coerenza di poetica. Una coerenza che ha in sé movimento plasticità metamorfosi ed è perfettamente compresa (intesa e contenuta) nella natura magmatica, nella *lingua-cosa* di testi che captano (anche) scorie e macerie, nelle loro sorprendenti cavità ignee, nel loro nascere e agire sempre *a contatto*.

Giuseppina Amalia Spampanato

Piero Meli
Luigi Pirandello «Io sono fascista»
Caltanissetta-Roma
Salvatore Sciascia Editore
2021
ISBN 978-88-8241-519-8

Molti studiosi si sono trovati spesso a disagio a dover riconoscere la piena adesione di Luigi Pirandello al fascismo, non solo al movimento ma anche all'ideologia. La critica pirandelliana ha spesso cercato di scindere la biografia del grande drammaturgo di Girgenti dal senso profondo dei suoi scritti, rintracciando posizioni antifasciste nell'interpretazione di alcune sue opere o nella mancanza di espliciti riferimenti al partito fascista e al Duce, durante il discorso tenuto in occasione del conferimento del premio Nobel per la letteratura a Stoccolma, il 10 dicembre 1934.
In *Luigi Pirandello «Io sono fascista»,* Piero Meli, instancabile e appassionato ricercatore, ricostruisce una fedele e accurata biografia critico-politica dello scrittore siciliano, supportata da centinaia di riscontri bibliografici, puntualmente citati e documentati.
Senza pregiudizi, ricostruisce i fatti. Lascia da parte le personali interpretazioni delle opere pirandelliane, per sostenere la sua tesi con la forza delle argomentazioni desunte dalla consultazione e dalla lettura attenta e scrupolosa di giornali dell'epoca, notizie di cronaca, documenti inediti, episodi ignoti alla critica ufficiale, annodati e tessuti insieme in un saggio di stimolante intelligenza critica, destinato a mettere un punto fermo in una delle più dibattute *querelle* letterarie novecentesche.
Piero Meli parte dal 17 settembre 1924: dopo il delitto del socialista Giacomo Matteotti, il più tenace avversario di Mussolini e dei suoi metodi autoritari e violenti, il fascismo sembrava sull'orlo della crisi, il Duce appariva isolato, eppure, è proprio allora che Pirandello chiese formalmente, con una lettera, l'iscrizione al partito: «Sento che questo è per me il momento più proprio di dichiarare una fede nutrita e servita sempre in silenzio. Se l'Eccellenza Vostra mi stima degno di entrare nel Partito Nazionale Fascista, pregherò come massimo onore tenervi il posto del più umile e obbediente gregario» («Il Nuovo Paese», 18 settembre 1924). Pirandello pose una sola condizione al Governo fascista per la sua eventuale iscrizione: quella «di astenersi da qualsiasi atto che potesse comunque apparire una ricompensa per il gesto che il Poeta si accingeva a compiere» (*La verità dei fatti*, «L'Idea Nazionale», 3 ottobre 1924, p. 3). A darne notizia è Guido Milelli, che ricevette la lettera di richiesta di iscrizione al partito proprio dallo scrittore siciliano e fece da tramite tra quest'ultimo e Mussolini. La professione di fede di Pirandello in un momento storico così delicato per la vita politica italiana è, secondo Meli, una precisa e sentita scelta di campo a fianco del fascismo. Allora la notizia destò scalpore; gli organi e la stampa di opposizione, colti di sorpresa, tentarono di svilire il gesto del drammaturgo, insinuando un presunto mercimonio tra l'iscrizione al Partito e l'imminente nomina di 53 nuovi senatori del Regno, scelti tra personalità della politica, della cultura e dell'industria. Eppure, Piero Meli, con meticolosità, dimostra che, invece, era noto ai giornali fascisti e filofascisti, ancora prima della firma del decreto di nomina da parte del Re, che il nome di Pirandello non fosse incluso nella lista dei nuovi senatori: non compare, ad esempio, in *Senatori "in pectore"* su «La Stampa» del 18 settembre 1924, né in un articolo in prima pagina, datato «Roma, 18 notte», de «Il popolo d'Italia». Dunque, «l'adesione di Pirandello al partito fascista fu esplicita e disinteressata ben prevedendo le feroci polemiche che si sarebbe attirato. Pirandello trovava nel partito fascista l'ideologia politica più aderente al suo pensiero e Mussolini

gli appariva – come dichiarerà Telesio Interlandi – «“un formidabile creatore di realtà contingenti, un superbo animatore, un artefice di vita”» (p. 31).
La vicinanza dello scrittore agrigentino al fascismo è, tra l’altro, documentata da un lungo attivismo politico, nel corso del quale non mancarono momenti di incomprensione con il Duce, motivati da una serie di aspettative deluse sulla realizzazione del Teatro di Stato. Eppure, egli non rinnegò mai la sua fede politica, nonostante le critiche mosse anche da alcuni gerarchi, volte a screditarlo ed emarginarlo sia come fascista sia come commediografo. Pirandello, infatti, aderì al fascismo «con la forza della ragione e del sentimento. Mussolini costituirà per lui un “mito”. Nonostante tutto. Al di sopra di tutto. Nessun risentimento per quello che non aveva voluto dare o che non aveva potuto dare» (p. 37). Meli giunge a questa deduzione rileggendo una lettera di Pirandello a Marta Abba, scritta da Parigi il 14 febbraio 1932, nella quale lo scrittore chiaramente ammette che, in un momento storico, politico e sociale drammatico come quello degli anni venti del Novecento, un uomo come Mussolini è necessario, come lo è credere e restare fedeli al suo mito, «come a una durezza indispensabile che in certi momenti sia utile imporre a noi stessi» (L. Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a c. di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 2001, pp. 930-1). Un’adesione, dunque, convinta e motivata quella di Pirandello, incrollabile fino agli ultimi anni della sua vita, come appare dalla lettura dell’articolo, a sua firma, contenuto nel numero speciale di *Milizia fascista* del 1° febbraio 1933, in occasione del primo decennale della Milizia. L’articolo, intitolato *Vivono in luce*, è «una sorta di apologia delle camicie nere e del suo creatore, Mussolini, definito “spirito armonioso”» (p. 44) ed è riportato da Piero Meli per dimostrare che in Pirandello non c’è nessuna «doppia identità, quella d’artista da una parte e quella di uomo dall’altra, ognuna per proprio conto. Una specie di dottor Jekyll e mister Hyde: in pubblico fascista dichiarato e nel segreto della creazione artistica insofferente, ironico e sarcastico verso il regime» (p. 46).
La militanza politica, a fianco del Duce fino agli ultimi anni della sua vita, d’altronde è testimoniata sia dall’articolo *Suis-je un destructeur?* del 1° dicembre del 1934, tradotto da Benjamin Crémieux per la prima pagina del parigino «Le Journal», nel quale Pirandello, oltre a definirsi «un distruttore di illusione», si definì «un precursore del fascismo» (p. 53); sia dalla cronaca apparsa su «La Stampa» del discorso che Pirandello tenne, in occasione dell’apertura della stagione 1935-36 del teatro Argentina, in cui si presentò alla ribalta del teatro in camicia nera, salutando romanamente il Duce e definendolo «eroe provvidenziale che Dio al momento giusto ha voluto concedere all’Italia» (L. Pirandello, *Discorso per la solenne apertura della stagione 1935-36 del teatro Argentina*, in L. Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006 pp. 1446-48).
Eppure, a lungo, per molti critici, è stato difficile conciliare quest’aspetto della biografia di Pirandello con il significato della sua arte. In tanti hanno cercato di rintracciare nei suoi scritti posizioni antifasciste: si pensi all’interpretazione di Sciascia della novella *C’è qualcuno che ride* pubblicata dal «Corriere della Sera» il 7 novembre 1934, definita da Meli «un colossale errore» (p. 57), o ai tentativi dei seguaci di Alvaro «di cogliere, con molta fantasia ma con scarso senso logico, una velata polemica contro il regime fascista e i suoi gerarchi tra le righe dei *Giganti della montagna*, cioè laddove Pirandello non è… Pirandello» (p. 91), il terzo atto fu, infatti, portato a termine dal figlio Stefano e, comunque, l’opera aveva superato il vaglio della censura fascista per essere messa in scena nel programma del 3° Maggio musicale fiorentino del 1937.
L’autore di *Luigi Pirandello «Io sono fascista»*, attraverso l’indagine puntuale delle sue fonti, riesce a confutare anche il sospetto antifascismo pirandelliano nato dalla video-intervista del 2014, dal titolo *Il silenzio di Pirandello*, rilasciata a Felice Cavallaro da Andrea Camilleri, il quale, dal mancato inserimento del discorso di Pirandello nel libro *Tous les discours de réception des prix Nobel de littérature*, dedusse il fantomatico giallo del silenzio di Pirandello, cioè della rinuncia a pronunciare il discorso ufficiale di ringraziamento all’atto della consegna del premio Nobel per non citare Mussolini, perché «ormai le sue idee erano ben lontane dal fascismo» (p. 76). Ebbene, Meli rivela che, in quel ponderoso libro, edito nell’ottobre del 2013 da Flammarion (e non da Gallimard,

come dice Camilleri), nonostante il titolo, non vi sono raccolti tutti i discorsi dei premi Nobel. Oltre a quello di Pirandello, mancano infatti molti discorsi di altri poeti e scrittori, come quelli della Deledda, di Bergson, di Gide, di O' Neill ed è la curatrice stessa dell'antologia ad ammettere di aver «rinunciato agli altri discorsi, più convenzionali, essenzialmente elogiativi nei riguardi dell'accademia Nobel» (*Tous les discours de réception des prix Nobel de littérature, présentés par Eglal Errera*, Flammarion, 2013, p. 9). Seppur non incluso nel citato libro, Pirandello in quell'occasione parlò e non tenne la «cosiddetta "conferenza Nobel"», bensì pronunciò il «discorso del banchetto», di appena tre minuti, la cui «versione italiana assai fedele al testo francese» (p. 78) fu riprodotta dal «Corriere della Sera» l'11 dicembre 1934 e il giorno successivo sul «Popolo d'Italia». Non c'è menzione al fascismo nelle sue parole, perché a pronunciarle non è il Pirandello militante ma l'artista, che dichiara di avere creato, con l'illusione, unicamente ciò che ha sentito e ha potuto credere.

Ad alimentare la leggenda di un Pirandello antifascista concorse anche la deduzione di Alvaro, che, alla morte dello scrittore siciliano il 10 dicembre 1936, davanti alle disposizioni testamentarie riguardo al suo funerale, che voleva modesto, senza fanfare, imbastisce una «suggestiva rievocazione» sulla «più geniale e sorprendente beffa pirandelliana, più pirandelliana di Pirandello, contro il regime fascista» (p. 88), che con i funerali di Stato avrebbe, invece, sancito la propria apoteosi. Se per Alvaro, con quel testamento, Pirandello riparava alla debolezza d'essersi iscritto al Partito Fascista, Ugo Ojetti e i giornali dell'epoca dimostrano che quel testamento spirituale era di vecchia data, risalente ad almeno dieci, vent'anni addietro e che la deduzione di Alvaro era, dunque, alquanto priva di fondamento.

Per Meli, quelle di Sciascia, Camilleri, Alvaro sono solo interpretazioni, giudizi personali, a volte faziosi, non fondati su dati oggettivi, «per la semplice ragione che Pirandello fu uno scrittore che aderì al fascismo ma non fu uno scrittore fascista. Anzi. Fu contro, e apertamente, un'arte fascista, rivendicando con forza e senza alcun timore la propria autonomia artistica di fronte al fascismo. Nessuna contraddizione, dunque, tra la vita e l'opera di Pirandello. Politica e arte sono due cose per lui estremamente diverse» (p. 46). Con acribia critica, ancora una volta, Meli fonda la sua affermazione sugli scritti del commediografo agrigentino, attingendo a *Le intenzioni in arte secondo Pirandello*. Nella breve ma preziosa intervista a un giornalista viennese, pubblicata sulla «Gazzetta del Popolo» il 6 novembre 1924, Pirandello ammette che in materia d'arte non riconosce né leggi né intenzioni e, se è vero che un artista può essere ispirato da sentimenti patriottici, da indignazione per delle ingiustizie o degli abusi sociali, tali motivi potranno forgiare articoli giornalistici, scritti polemici ma mai l'arte. Pirandello sarà ancora più eloquente quando, nel 1933, sarà intervistato dal «Popolo di Roma» per un'inchiesta sul problema di un'arte e di una letteratura che si adeguino all'era nuova dell'Italia fascista. Interrogato sull'influenza del fascismo sull'attuale momento letterario e sui riverberi che le trasformazioni sociali, politiche, economiche, tecniche potrebbero avere sull'arte, egli risponde che tali influenze non dovrebbero percepirsi nell'immediato ma col tempo, come effetto involontario degli inevitabili cambiamenti; se nel presente se ne colgono già gli effetti, sono voluti, ricercati, e pertanto inconsistenti ai fini dell'arte. Per Meli, il concetto è chiaro: Pirandello ammette che «non può esserci un'arte fascista, un'arte del proprio tempo e del momento politico, tranne che non sia un'arte voluta e solo perciò riconoscibile» (p. 47).

Le idee dello scrittore siciliano sull'arte non erano segrete, egli fu capace di professare ammirazione per Mussolini ma anche di reagire pubblicamente al regime rivendicando con forza la propria autonomia artistica, poiché fu fascista ma non scrittore fascista. Le sue convinzioni, infatti, si ponevano in aperto contrasto con le direttive del regime e con quanto lo stesso Mussolini dichiarò nel discorso all'Accademia di Perugia il 5 ottobre 1926, nel quale sostenne l'idea di «un'arte nuova, un'arte dei nostri tempi, un'arte fascista» (p. 48). Idee che, invece, Pirandello escludeva, come dimostra il suo discorso di apertura al Convegno «Volta» sul teatro drammatico, l'8 ottobre del 1934, tenuto dinanzi a personalità di spicco dell'arte e dello spettacolo e dinanzi allo stesso Duce. Il

punto nodale è che, sebbene tutto possa essere materia d'arte e l'artista non possa non riflettere nelle sue opere la vita del suo tempo, la scelta di farlo di proposito, seppur spinto da nobili intenti, «sarà fare politica e non arte», in quanto quest'ultima è «il regno del sentimento disinteressato» (Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, cit., pp. 1436-1443). Che l'arte abbia un bisogno imprescindibile di libertà, Pirandello lo sosteneva già nel volumetto *Arte e Scienza* del 1908, ma per Piero Meli ogni dubbio sulla presa di posizione di Pirandello contro l'arte fascista è fugato da una dichiarazione dello scrittore agrigentino fatta a Umberto Gentili, in una ritrovata intervista sul quotidiano fascista «L'Impero», del 12 marzo 1927. Pirandello sostiene che «non si può per intenzione, fare dell'arte fascista; facendolo, si fa della polemica e nient'altro. È ovvio, però che un fascista esprimerà 'arte fascista', ma non intenzionalmente, bensì come facoltà espressiva, spontanea» (p. 50). Per Meli si tratta di una dichiarazione che contraddice più di mezzo secolo di critica pirandelliana appiattita sull'inconciliabilità tra la biografia e l'opera del drammaturgo.
L'autore giunge, dunque, alla conclusione che non esistono due Pirandello ed è lo stesso scrittore agrigentino a dirci che nessuna traccia del suo fascismo, e neppure del suo antifascismo, emergerà nella sua produzione artistica.
Infine, a chiudere il volume di Piero Meli, un cospicuo numero di interviste, pensieri e giudizi pirandelliani del tutto sconosciuti regala ai lettori spunti di riflessione, scenari nuovi e campi non ancora battuti.

Manuele Marinoni

Pier Vincenzo Mengaldo
I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini
A cura e con un saggio di Donatello Santarone
Macerata
Quodlibet
2020
ISBN 978-88-229-0429-4

Esce per l'editore Quodlibet di Macerata, nel 2020, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini* di Pier Vincenzo Mengaldo. Illuminante di per sé l'indice che da subito delibera la presenza nel volume della quasi totalità degli scritti di Mengaldo dedicati al poeta, e accumulati nell'arco di una fedeltà critica che ~~va~~ dal 1974 ~~e~~ giunge sino alla data del volume. A dar ragione di questa fedeltà è anche la scelta di pubblicare i saggi in ordine cronologico. Osservando dall'alto i titoli non è difficile notare come la perizia di Mengaldo si sia mossa con medesima efficacia e intensità sui tre aspetti che contraddistinguono l'opera di Fortini: la poesia, la critica (e la militanza) e le imprese traduttorie. Se da subito è bene trovare una traccia comune, questa va nella direzione di un sincretismo ideologico, che rende sempre in persistente dialettica i singoli aspetti delle forme di cui Fortini è autore e critico. Già dal primo capitolo, *Per la poesia di Franco Fortini*, si evincono due costanti di tutti gli studi a seguire, dell'intero approccio di Mengaldo all'opera dell'amico poeta: «l'intellettuale non nasce, per così dire, per espansione del poeta, ma in parallelo e se necessario in conflitto con questo»; e la sua poesia «appare di natura fortemente mediata, presupponendo l'ideologo, il traduttore eccellente di poesia […], il critico militante provocatorio e acutissimo» (p. 15). Dati che veicolano una scelta di fondo del Fortini poeta, vicino a una tradizione brechtiana e adorniana del concetto di "forma", secondo la quale, insiste Mengaldo, la materia esistenziale non si esibisce in una «immediatezza individuale d'espressione», bensì attraverso una «mediazione oggettiva e indiretta». Si pone così anche il problema testamentario, tutto novecentesco, della posizione del soggetto: in Fortini esso verifica se stesso alla luce di una traiettoria universale; quasi fosse psicopompo di un sapere terreno e storico. Di qui la costante natura allegorica del campionario, appunto, esistenziale, che diventa approccio razionale e dialettico (Mengaldo usa quasi sempre il termine «lirica» per intendere la poesia fortiniana, *iuxta propria principia*). Una dialettica che è anzitutto estrazione di un interno da rispecchiare con l'esterno, senza compromessi tra svalutazione e nuova costituzione di valori (anche dal versante utopico). Fortini, seguiamo Mengaldo, non è infatti sempre fedelissimo all'impianto della dialettica negativa della Scuola di Francoforte. C'è una mediazione differente che emerge soprattutto nel momento del confronto con la grande tradizione lirica otto-novecentesca. Tale stacco alimenta sempre più l'affermazione che Mengaldo sostiene con pervicacia di un Fortini «in tutto e per tutto […] critico filosofo» (p. 83, ma anche p. 103), che, grazie a ciò, ha saputo far convivere una tensione al sapere, diremmo, formale, con un'altra, invece, propriamente militante e critica. Le due strade non si contraddicono, anzi, stando a Mengaldo, reagiscono a un unico grande movimento che si affaccia verso i contesti storici e culturali. Fortini non si piega alle mode, tantomeno alle effusioni di eventuali ammodernamenti della prospettiva dalla quale proviene (riferendosi in particolare al neo-marxismo). Resta legato a un senso della «scienza della vita» (p. 86), ove il «discorso *sulla* letteratura è discorso su altro *a proposito* della letteratura». Caratteri repentinamente addotti anche da Luigi Baldacci. Al centro di tutto questo sta il problema della forma-saggio, e il nome di Adorno, più volte ripreso da Mengaldo, è vincolante. Fortini è critico di saggi, «nel senso più pregnante e moderno del termine» (ivi) ed è a partire da tale forma del discorso critico che egli considera l'arte non come «tipicità e specchio» ma

come «opposizione e utopia» (p. 104). Un esempio importante, della tensione critica richiamata, ma anche del confronto etico che fa di Fortini lettore della poesia italiana contemporanea, è il volume laterziano dei *Poeti del Novecento* a cui Mengaldo dedica un denso capitolo. Il primo elemento sostanziale, messo a dibattito, è «il fermo rifiuto», da parte di Fortini, «di privilegiare "linee" o tendenze su altre, e sulla autonoma consistenza degli individui» (p. 34), e il che non è poco se ricondotto all'avvio dialettico tra una verità universale, storica e una verità individuale che in parte vi si riflette, ma solo al fine di restituire nuove densità esistenziali. Mengaldo fa reagire le scelte dell'antologia con propri parametri e disposizioni. Sorgono quindi evidenti riferimenti alla centralità (fortiniana) di Noventa (ridiscussa più volte), e alla risemantizzazione della compagine ermetica (e Mengaldo rimprovera il distanziamento di Luzi), etc. Spicca il riferimento alle traduzioni poetiche e alla collocazione di nomi importanti, come quello di Delio Tessa. Mengaldo termina rivendicando la concisa distanza del critico che è, nella fattispecie, «perfettamente autonomo dal poeta» (p. 51). A proposito delle traduzioni Mengaldo raccoglie un lavoro sulla versione del *Lycidas* di Milton, ma rimanda in molti capitoli (questioni teoriche, pratiche e metriche) a quella che si è detto essere una delle facce essenziali di Fortini, ossia quella del traduttore (manca però il nome di Proust). I segni della poesia fortiniana descritti da Mengaldo seguono un itinerario costante. È sempre messa in luce la genesi vicina all'ermetismo, così come il repentino superamento, specie attraverso il grimaldello grammaticale, segnalato in *Foglio di via.* Poi il passaggio per il neorealismo e il raggiungimento, a cui Mengaldo assegna un valore rimarchevole, di un discorso poetico più serrato e complesso con *Poesia e errore.* Mengaldo persevera sugli apporti del surrealismo e, in particolare, di Éluard (un dettaglio rilevante è anche la parentela nell'uso di quartine di entrambi i poeti, p. 122); affermazioni tra le quali si intravede una non troppo velata polemica contro l'idea che identificava l'ermetismo italiano come un nostrano surrealismo. I vari passaggi lirici, il cui vertice Mengaldo individua in *Questo muro* (a cui è dedicata un'analisi specifica; con questa raccolta, Fortini sarebbe passato da un prima «nella storia» a un dopo «fuori della storia», p. 112), sono di volta in volta sondati per documentare il percorso fortiniano che va «dal tentativo di trasporre il linguaggio post-simbolistico» di tanta lirica moderna (i primi contatti) al piano «intellettualmente filtrato dell'allegoria e della parabola, che esalta la tensione fra segno e senso», chiedendo al lettore (più o meno specialista) una «collaborazione concettuale» (p. 34). Mengaldo insiste sulle questioni del «manierismo» e di un eventuale «barocchismo» (o secentismo), tonale e formale, di Fortini. Un salto aggiuntivo, ma che conferma quanto già detto, è configurato da *Paesaggio con serpente*, raccolta in cui è ancor più profonda che in passato «la capacità d'ascolto dell'esistenziale quotidiano» (p. 71). Mengaldo rivendica con costanza per il Fortini poeta la dialettica tra una realtà universale e una realtà individuale, non in conflitto, ma in disposizioni di differenziazione: «situarsi rispetto alla storia, si capisce» (p. 71). Con il paradigma esistenziale la fa a un certo punto da padrone, nella poesia fortiniana, anche la questione del «Vero», soprattutto in *Composita solvantur*. Oltre le questioni tematiche ed etiche non va poi taciuta la grande perizia metrica di Fortini, che Mengaldo discute sia per le poesie dell'amico, sia per le questioni critiche e storiche (è richiamata la definizione di «poeta essenzialmente metrico» che di Fortini diede Giovanni Raboni). Non mancano infatti approfondimenti vari su questioni di storia delle forme (pensiamo ai dettagli sull'ottava della *Gerusalemme* nel capitolo su *Fortini critico del Tasso*). Ciò che in Fortini, poeta e critico, è in conclusione dialettico, negativo e formale, in fondo verte, secondo Mengaldo, verso un «senso radicalmente tragico (con evidenti componenti religiose) della storia» (lo indica anche Donatello Santarone nel saggio di chiusura del volume); di quella storia, sia universale sia di quella dell'individuo «che ne è insieme testimone, vittima e scoria» (p. 34).

Lavinia Torti

Filippo Milani
Il pittore come personaggio. Itinerari nella narrativa italiana contemporanea
Roma
Carocci
2020
ISBN 978-88-290-0459-1

È ormai indiscussa l'attenzione che da tempo viene rivolta, su due fronti, alle relazioni tra letteratura e arti visive: da una parte la narrativa e la poesia si servono sempre più di strumenti propri dell'arte e della cultura visuale; dall'altra parte la critica, tramite la nascita e lo sviluppo di discipline feconde come i *Visual studies*, ha dedicato sempre maggior spazio a tali fenomeni di interrelazione. L'ultima monografia di Filippo Milani si inscrive in maniera originale nello studio delle dinamiche *intermediali* della letteratura occidentale, prendendo in esame un elemento presente in diversi testi contemporanei: il pittore come personaggio romanzesco, che sia un artista realmente esistito oppure frutto dell'invenzione autoriale. Milani parte da un rilevante assunto storico-letterario: quanto si poteva sostenere nel Sette e Ottocento sul romanzo d'artista – ovvero che fosse una particolare forma di *Bildungsroman* – non è più riscontrabile nel Novecento «non solo perché il pittore ha perduto centralità a livello culturale e sociale ma anche perché gli scrittori tendono a decostruire il romanzo di formazione ibridandolo con altri generi» (p. 10). Inoltre, è a partire dagli studi di Michele Cometa sull'*ekphrasis* (in particolare *La scrittura delle immagini*, 2012) e di Riccardo Donati circa lo *sguardo sull'arte nel secondo Novecento* (2018), che Milani già in introduzione esprime la necessità di dare centralità alla figura dell'artista sia posando lo sguardo su opere contemporanee sia avvicinando testi ormai entrati nel canone con gli strumenti presi in prestito dagli studi visuali. La presenza del pittore e in particolare il suo sguardo emergono nella narrazione, secondo lo studio di Milani, attraverso l'uso dell'*ekphrasis*: la descrizione dell'opera d'arte, quando l'artista è presente e può dare istruzioni ermeneutiche al lettore che la immagina, avrà importanti implicazioni strutturali nel testo.
Dopo questa introduzione teorica e metodologica, il volume si divide in due parti: il primo capitolo consiste in una ricostruzione storica della presenza del personaggio-pittore nella narrativa italiana dal secondo dopoguerra ai giorni d'oggi; il secondo, il terzo e il quarto capitolo, invece, ospitano diversi *close reading* di opere di tre autori contemporanei, ovvero Melania Mazzucco, Tiziano Scarpa e Tommaso Pincio.
Le opere del dopoguerra su cui si concentra la monografia sono *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi, di cui viene messo in luce il doppio talento dello scrittore-pittore, che introduce dunque nell'opera elementi autobiografici, e *Artemisia* (1947) di Anna Banti, in cui la scrittrice ricostruisce la storia della pittrice Artemisia Gentileschi e allo stesso tempo compie un tentativo metaromanzesco di riportare alla luce il primo manoscritto distrutto. Artemisia è dunque «persona storicamente esistita, personaggio in costruzione nel romanzo perduto e personaggio da ricostruire nella nuova versione del romanzo» (p. 27). In entrambi i casi, come già anticipato, Milani mostra come i personaggi-artisti siano definiti dai loro stessi sguardi, "visibili" nell'opera letteraria tramite le descrizioni delle opere, che diventano spesso esse stesse motore della narrazione. Un esempio ancora diverso è rappresentato da *Anni con Giorgio Morandi* (1970) di Giuseppe Raimondi, il quale ricostruisce la sua amicizia con il pittore inserendo allo stesso tempo elementi propri della critica d'arte e dell'*ekphrasis* pittorica, come dimostra l'accurata seppur breve analisi testuale di Milani.
È poi negli anni Sessanta e Settanta, con l'avvento della pubblicità e della mercificazione dell'arte, che la figura dell'artista subisce una metamorfosi: lo dimostrano in maniera eterogenea i romanzi

La noia (1960) di Alberto Moravia, *Todo modo* (1974) di Leonardo Sciascia e *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati, triade entrata a pieno titolo nella tradizione narrativa italiana ma di cui raramente è stata analizzata la figura dell'artista in quanto tale prima di questo momento.
Con l'arrivo degli anni Ottanta e Novanta è possibile riscontrare un aumento degli esempi di personaggi-pittori nella nostra letteratura: Milani menziona le opere di Tadini, Malerba, Consolo, Celati e Tabucchi, autori che, come è noto, hanno sempre avuto un grande interesse per l'arte visuale secondo diverse forme, dai sodalizi con gli artisti alle "doppie produzioni". Fino ad arrivare al nuovo millennio, quando l'esplosione della cultura visuale e delle contaminazioni intermediali si evince anche dal numero di esempi addotti dallo studioso, che confluiranno poi nella scelta di portare avanti una lettura ravvicinata delle opere dei tre autori a noi contemporanei succitati. Ciascuno di loro, infatti, vanta nella sua produzione opere che abbiano come protagonista un artista. L'autrice che risalta per costante vicinanza al tema è sicuramente Melania Mazzucco, che dedica diversi suoi romanzi alla ricostruzione storica di vite d'artisti realmente esistiti eppure spesso dimenticati (non è il caso di Tintoretto raccontato in *La lunga attesa dell'angelo* del 2008, ma per esempio quello dell'*architettrice* Plautilla Bricci), mescolando documentazione abbondante e finzione romanzesca per aggiungere tasselli inediti alla storia dell'arte.
Se Tiziano Scarpa, invece, ci mostra piena «consapevolezza della discrepanza epistemologica tra il linguaggio dell'arte e quello della letteratura» (p. 115), la proposta metodologica di Milani si avvicina, in realtà, ad accorciare questa distanza. Uno degli elementi più interessanti dell'analisi su Scarpa è a mio avviso la trasposizione degli studi iconologici di Erwin Panofsky in ambito letterario. Il metodo dello storico dell'arte tedesco consisteva nella distinzione di tre livelli di interpretazione: la descrizione preiconografica, l'analisi iconografica, l'interpretazione iconologica. Così Milani: «Tale procedimento di stampo strutturalista tratta l'opera d'arte come fosse un testo, come se fosse sempre possibile trasporre l'oggetto artistico nel linguaggio verbale» (p. 17). Procedimento ermeneutico che «si rivela efficace in ambito letterario, perché distingue tre livelli di osservazione dell'opera d'arte assai funzionali ai fini narrativi, intrecciati tra loro, diluiti in sguardi successivi o assegnati a personaggi diversi» (p. 17), e che infatti funziona, come nota Milani, con la descrizione di *Cena in Emmaus* di Caravaggio presente nel *Brevetto del geco* (2016). Il metodo non è però sempre applicabile nel campo della storia dell'arte, soprattutto contemporanea, ed è lo stesso Scarpa ad ammettere di trovarsi in difficoltà di fronte all'*ekphrasis* di opere d'arte concettuale, sempre più «informi» (p. 127). Questa è forse una direzione di ricerca che sarebbe interessante intraprendere negli studi sull'*ekphrasis*: come si configura la descrizione di un'opera d'arte quando quest'ultima non è figurativa?
Infine, l'ultimo capitolo dedicato a Tommaso Pincio mette in luce il doppio talento dell'autore, scrittore e pittore che contamina quadri e libri con l'uno e l'altro linguaggio e che sembra a sua volta un personaggio-artista, come dimostra il percorso di analisi tra opere iconotestuali quali *Pulp Roma* (2012) e *Hotel a zero stelle* (2011). Inoltre, nell'ultimo romanzo *Il dono di saper vivere* (2018), che si configura come «una doppia pseudoautobiografia delle due voci narranti (*alter ego* di Pincio stesso) e una pseudobiografia di Merisi (abbozzata ma incompiuta)» (p. 134), l'autore presenta un ritratto di Caravaggio non convenzionale, ma soprattutto metabiografico: se il primo narratore riflette su come la vita del pittore secentesco abbia condizionato a più riprese la propria, il secondo si propone di riscriverne la biografia, superando la tradizione che lo ha sempre descritto come un pittore geniale ma privo del *dono di saper vivere*. Dalla seconda parte del romanzo emergeranno così «numerosi rispecchiamenti con la vita privata dell'autore che danno conto del difficile "corpo a corpo" tra due vite, il pittore e il suo biografo, distanziati da secoli di storia ma accomunati dalla medesima difficoltà di stare al mondo» (p. 141).
Concludendo, Milani raccoglie in questo pur breve volume proposta teorica e ricostruzione storica, catalogo di un corpus altrimenti non sistematizzato da parte della critica – almeno per quanto riguarda la letteratura italiana – e ancora analisi ravvicinata di diversi testi, alcuni dei quali molto

contemporanei sebbene abbiano già destato l'attenzione della critica (analisi peraltro proseguita in un saggio pubblicato nel numero monografico n. 25 della rivista Elephant&Castle dedicato a *Figure dell'artista*). Inoltre, la struttura agevole del testo e la sua chiarezza lo rendono, oltreché molto utile per chi volesse approfondire i testi presi in esame, uno strumento particolarmente indicato per l'insegnamento universitario.

Stefania Lucamante

Stiliana Milkova
Elena Ferrante as World Literature
New York
Bloomsbury
2021
ISBN 9781-5013-5752-7

Il successo internazionale della tetralogia dei romanzi napoletani di Elena Ferrante ha attirato l'attenzione della critica sulla scrittura di questa autrice fino a qualche anno fa poco conosciuta e studiata. Il giallo della sua identità, tuttora coperta dal *nom de plume* scelto per assonanza con quello della grande Elsa Morante, ha contribuito alla crescita esponenziale delle vendite. Diverse pubblicazioni riguardanti la cosiddetta *Ferrante Fever*, un fenomeno più estero che italiano, costituiscono oggi il filone critico ferrantiano. Molti sono ormai gli studi su Ferrante, a partire dal numero di «Allegoria», 73 (2016), che poneva la tetralogia napoletana al centro di diversi articoli firmati da studiosi di parere diverso circa i suoi meriti quali Elena Porciani, Tiziana de Rogatis, Massimo Fusillo, Raffaele Donnarumma, Laura Benedetti, a *Nel nome della madre* (del Vecchio, Bracciano, 2017) una raccolta interdisciplinare di saggi curata da Tiziana de Rogatis e Daniela Brogi nata da un convegno organizzato a Siena che si concentra su alcuni nodi tematici riguardante il materno. Il volume *Dell'ambivalenza,* raccolta di saggi a cura di Anna Maria Crispino e Marina Vitale (Iacobelli, Roma, 2016), tratta dell'uso dell'ambivalenza da parte di Ferrante come fattore determinante nella costruzione dei personaggi del suo quartetto napoletano. Un altro collettaneo è quello curato da Grace Russo Bullaro e Stephanie Love *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (Palgrave Mcmillan, 2016). Giunge poi il testo di Tiziana de Rogatis *Elena Ferrante: Parole chiave*, edito da e/o, la stessa casa editrice di Ferrante. La tesi principale del ricco studio di de Rogatis, quasi una portavoce per la scrittrice come lo è diventata (forse suo malgrado) la traduttrice statunitense Ann Goldstein, riguarda la corporeità del passato come il rimosso nella narrativa di Ferrante. Essa si attua grazie a un'astuta compresenza sullo scenario romanzesco di vari elementi interni ed esterni al nucleo familiare in cui si è formata la protagonista Elena. Dalla vita nel quartiere in cui ha vissuto fino al suo ingresso all'università, il personaggio di Elena e la sua identità si formano mediante, per esempio, il desiderio di seguire la sua amica Lila. Tale percorso scava a ritroso nel passato come rimosso e creando la storia di Elena crea un'altra storia ancora, quella di Lila. La storia di Elena non può esistere, quindi, senza quella della sua migliore amica, la cui continua presenza/assenza nella narrazione funziona da catalizzatore per la storia stessa raccontataci da Elena. Un fondamentale rovesciamento strutturale e linguistico si pone come necessario per far sì che un romanzo, anzi quattro, possano esprimere il punto di vista femminile legato alla trasposizione narrativa dell'esistenza di due donne. Sandro Ferri e Sandra Ozzola (edizioni e/o) hanno immediatamente fatto tradurre questo testo per venire incontro ai più di sedici milioni di lettori e di lettrici internazionali grazie alla gemella di e/o d'oltreoceano, Europa Editions. Un caso letterario come quello di Ferrante continua a essere studiato in quanto fenomeno complesso che attraversa più fronti teorici. Questi sono la duttilità traduttiva dei testi ferrantiani e la ricezione e l'entusiasmo dei lettori fra i più diversi. La sapienza di mettere in luce dinamiche legate all'immaginario femminile e al trattamento delle passioni definite «veementi» da Peter Fisher quali la rabbia, l'odio, l'invidia, la gelosia, sentimenti di cui ci si dovrebbe vergognare quando si tratta della narrazione dell'amicizia, entrano invece in gioco, creando un elemento che si è rivelato di grande interesse per il pubblico.

Giunge ora il momento di uno studio monografico in inglese che inquadra più chiaramente tale fenomeno a distanza di qualche anno. Scrivere un libro sull'opera di Elena Ferrante con l'attribuzione di un'etichetta precisa che si svincoli dal solito giudizio negativo su quello che definisce *world literature* è l'impresa non facile che si è preposta Stiliana Milkova, mettendo in gioco le sue competenze di docente, ricercatrice e traduttrice nel suo *Elena Ferrante as World Literature* (Bloomsbury 2021). Ai poli estremi delle considerazioni di cosa costituisca un testo appartenente alla *world literature* abbiamo due definizioni. Secondo Tim Parks si ottiene una leggibilità migliore sottraendo al testo elementi culturali e linguistici che potrebbero costituire degli ostacoli alla fruizione estera del testo stesso. La seconda, quella di David Damrosch del 2003, sembra essere quella seguita da Milkova. La *world literature* secondo Damrosch non rappresenta un canone letterario che comprende testi provenienti da varie letterature nazionali quanto, piuttosto, un modo di leggere un testo. Soprattutto, Milkova esegue il proprio progetto di lavoro seguendo quelle regalate dalla voce stessa dell'autrice in uno dei suoi pezzi per *The Guardian*, intitolato *Incidental Inventions*. In questo articolo Ferrante spiega come gli italiani che vivono nel mondo trasmettano la loro italianità tramite nuove culture e in cambio la traduzione diventa la vera salvezza portandoci fuori dal pozzo dell'identità in cui «siamo entrati per caso» (in Milkova, p. 2). Fedele a questa affermazione la studiosa costruisce il proprio testo critico per dimostrare il valore positivo delle considerazioni fatte da Ferrante e discute precedenti studi compiuti sui romanzi dell'artista nelle diverse parti che compongono la monografia.

Lo studio di Milkova si divide in cinque capitoli che orientano la lettura verso orizzonti diversi e contigui quali l'immaginario e le genealogie femminili, la figura del traduttore come sarto/a che ricuce il centro alla periferia; i due concetti della *frantumaglia* e della *smarginatura*, che sembrano aver generato altri termini sempre legati a una problematizzazione dello stato emotivo dei personaggi femminili, come quello di *staratura* nel recente romanzo di Lisa Ginzburg *Cara Pace* (Ponte alle Grazie 2021); il corpo e la voce della madre con relativo studio delle forme del disgusto e del desiderio che derivano dal corporeo materno (mestruo come prodromo fisico della gravidanza) per la figlia/e; l'estetica della creatività e autorialità femminile e le topografie urbane al femminile. Nell'Epilogo si guarda infine alla *Vita bugiarda degli adulti*, l'ultima pubblicazione di Ferrante.

Milkova è molto convincente in tutte le sue affermazioni. La più rilevante riguarda il discorso legato alla creatività femminile e a come la tetralogia sveli la dimensione globale della misoginia. A livello globale questo punto diventa una chiave di lettura per molte lettrici e il modo di vedere un testo determina anche il suo essere un esempio di *world literature*. Reagire alla misoginia e ai comportamenti sociali significa per le donne intraprendere un ciclo di disintegrazione e ricostruzione che da tematica si trasforma in una struttura diegetica caratteristica di tutti i romanzi ferrantiani. Milkova riprende le prime tre opere di Ferrante, *L'amore molesto*, *I giorni dell'abbandono* e *La bambina oscura*, e ne discute l'uso dell'ecfrastica in termini di impiego strategico delle immagini visive per dimostrare come alle tre principali *personagge* Delia, Olga e Leda venga sottratta l'*agency,* consumata letteralmente e figurativamente da una società patriarcale, con i loro corpi violati fisicamente o oggettivati per mezzo della pittura e della fotografia. A questo proposito vale ricordare come la frammentazione fisica e corporea delle donne di Ferrante (per cui l'autrice ammette le letture e le ispirazioni freudiane) sia la componente fondamentale delle trame dei suoi romanzi (p. 28). Gli uomini delle famiglie dei romanzi sono maneschi, violenti, e operano abusi continui indisturbati (nella tetralogia valga l'esempio della scena in cui il padre fa volare *letteralmente* Lila dalla finestra) mentre le figlie (non le madri, agenti loro stesse del patriarcato) combattono tale violenza e oggettificazione disprezzando tutto quello che detta il sentimentalismo bieco della società (la deflorazione vista sempre in termini di rito di passaggio e mai, veramente, mitizzata). Le incisioni e iscrizioni sul corpo delle donne nei primi tre romanzi, quelle similitudini fra la scrittura e la cucitura della madre sarta di Delia (ma diffuse più in generale nella letteratura di autrici italiane e straniere) indicano l'inconscio reso visibile quale effetto di intense esperienze

emotive nella *frantumaglia* (p. 33), mentre la *smarginatura* è un modo di percepire la realtà come corporalmente fluida, priva di limiti fissi. Ferrante problematizza il potente immaginario che cancella l'essenza-donna (*womanhood*) come la sua creatività (p. 62).
Il grande merito di Milkova consiste nell'aver scritto un libro dalla lettura assai godibile che riesce al contempo a spiegare in modo concreto e circostanziato le tematiche ferrantiane (senza dimenticare la passione dell'autrice per l'uso dei gioielli come amuleti e simboli secondo lo stile consueto a Morante) costruendo un ponte fra la tetralogia e i precedenti tre romanzi.

Daniele Amodeo

Alberto Moravia
L'America degli estremi
A cura di Alessandra Grandelis
Firenze-Milano
Giunti-Bompiani
2020
ISBN/EAN: 978-88-301-0380-1

Nell'ottobre del 2020, a trent'anni dalla scomparsa di Alberto Moravia e alla vigilia delle cruciali elezioni presidenziali americane, è uscito il volume *L'America degli estremi*, che raccoglie oltre trenta testi, tra articoli e missive, composti dallo scrittore romano durante i suoi viaggi in America. Né il titolo del libro né l'organizzazione dei testi sono da attribuire a una precisa volontà di Moravia. E tuttavia, nell'articolata introduzione al volume, la curatrice Alessandra Grandelis informa il lettore che in realtà Moravia aveva pensato nel secondo dopoguerra di riunire in volume alcuni articoli giornalistici riguardanti l'America; ma il progetto in seguito era naufragato.
L'America degli estremi appare, nel complesso, un'opera composita e varia, dal momento che riunisce materiali di diverso genere (come si è detto, si tratta in maggioranza di articoli scritti da Moravia, ma sono presenti anche missive scambiate con intellettuali e familiari) risalenti a tempi molto distanti tra loro: più di un trentennio separa infatti i testi che aprono il volume da quelli conclusivi dedicati al lancio di Apollo 11 da Cape Kennedy e ai suoi risvolti sul piano geopolitico. L'organicità complessiva e la piacevolezza della lettura sono il risultato del sapiente, ma mai invadente, intervento di Grandelis, studiosa moraviana che ha già curato per i tipi di Bompiani gli epistolari, gli scritti d'arte e le poesie dello scrittore degli *Indifferenti*. Infatti è proprio tramite la dettagliata introduzione al volume (*Un'idea dell'America*) e attraverso le premesse alle sei sezioni del libro (ogni sezione raccoglie i materiali derivanti da un singolo viaggio) che l'opera trova la sua compattezza, dialogando con la complessità della nostra contemporaneità.
D'altronde l'intero libro è organizzato come se fosse un unico, lungo viaggio che si compie in varie tappe, per restituire l'idea che Moravia ha di un intero continente, ma anche, indirettamente, per ripercorrere uno spaccato della storia americana. Il narratore si pone come testimone autorevole dei più importanti eventi storici che si sono svolti negli Stati Uniti lungo un arco di tempo che va dal 1935 al 1969. Ogni introduzione di sezione, evidenziata dal corsivo e denominata significativamente *Diario di viaggio,* si configura come un controcanto che dialoga con le riflessioni di Moravia, scritte in tondo, e ne fornisce opportunamente le coordinate di tipo storico, letterario, biografico. Ciascun *Diario di viaggio* è preceduto a sua volta da un *Passaporto di viaggio*: una mappa in cui sono visualizzati gli spostamenti compiuti da Moravia nel corso di ognuno dei suoi viaggi americani. Il filo rosso che percorre gli oltre trenta articoli apparsi su quotidiani e settimanali, cui si aggiungono i due inediti *La nuova tecnologia* e *Donne americane*, è dunque il tema del viaggio e dello spostamento nello spazio. Più nello specifico le riflessioni di Moravia nascono da occasioni ed eventi precisi; stese in presa diretta o rielaborate a distanza di mesi, talvolta addirittura di anni, scaturiscono dalle sue visite negli sterminati territori rurali d'oltreoceano o all'interno di quelle città punteggiate di grattacieli che Moravia definisce «torri babilonesi» (p. 128) composte d'acciaio, vetri e cemento. Questa prospettiva "in cammino" consente di toccare trasversalmente questioni diverse e di dar conto dell'evoluzione della società statunitense nel corso degli anni, come se il lettore partisse alla volta dell'America in compagnia dell'autore. Il viaggio diventa, insomma, una metafora della scrittura, e anche una sua premessa.

Non è un caso: Moravia infatti avverte fin da giovanissimo la necessità di evadere dalle chiusure imposte dapprima dalla malattia e poi dall'insorgere dell'opprimente azione politica fascista. In questo contesto i viaggi sono determinanti nella formazione e, negli anni successivi, costituiranno dei momenti cruciali nella crescita intellettuale dello scrittore: noti sono i suoi soggiorni in India, in Giappone, in Urss, in Africa. Ovunque Moravia cerca di indagare i costumi e le abitudini dei popoli che di volta in volta incontra, e l'America non fa eccezione. Occorre in tal senso sottolineare, come segnala Grandelis, che negli anni tra il primo e il secondo dopoguerra l'America non è un'ossessione esclusiva di Moravia: l'*American Dream* coinvolge un'intera generazione di scrittori che, forse a tratti ingenuamente, scorgono nel nuovo continente un'oasi di libertà. Tuttavia lo scrittore romano, diversamente da Pavese e Vittorini, non ha «un'idea solo letteraria o addirittura mitica» (p. 7) dell'America, piuttosto avverte la necessità di vivere, di assaporare concretamente quella terra così distante e differente. Pertanto a caratterizzare i suoi scritti di viaggio, declinati in una varietà di forme espressive, è in primo luogo un interesse sociologico.
Negli anni Moravia attraversa più volte l'oceano, dapprima in nave e in seguito sorvolandolo in aereo, alla volta del nuovo continente. Eppure soltanto da quattro di questi soggiorni americani lo scrittore trae ispirazione per scrivere quelli che Alessandra Grandelis definisce «*reportage* postumi» (p. 6), cioè articoli in cui lo scrittore traccia un nitido quadro politico e sociale della società statunitense.
La sezione con cui si apre il libro riunisce gli articoli pubblicati su giornali quali «La Gazzetta del Popolo», «Omnibus», «Oggi» tra l'agosto del 1936 e i primi mesi del 1941. I *reportage* non nascono a caldo dall'esperienza del viaggio (avvenuto tra la fine del 1935 e l'aprile del 1936), ma sono frutto di una rielaborazione lunga anni. Da questo primo denso nucleo di testi emergono questioni problematiche che interesseranno lo scrittore per decenni: la condizione femminile all'interno della società americana, il massiccio affidamento alla psicanalisi, la vastità delle città e l'anonimato delle masse. Giungendo nel Paese pochi anni dopo la crisi del 1929, il cui spettro è sempre presente come quello di Banquo alla «tavola di Macbeth» (p. 201), Moravia comprende che a far da collante alla società americana, priva di una tradizione culturale antica come quella europea, è il culto del profitto. D'altronde gli Stati Uniti sono guardati sempre dalla prospettiva di un *outsider*, e posti in un confronto continuo con l'Europa: «il passato dell'America [...] è l'Europa stessa. Di modo che si potrebbe determinare il futuro dell'America esaminando tutte le diversità che la separano dall'Europa» (p.70). Evocando le figure mitologiche di Tantalo e Mida, Moravia descrive una società che, seppur giovane, è già insidiata da un senso di fine e di disfacimento, ed è dominata da una cieca voracità. Questo è soltanto uno dei molti «paradossi» (p. 76) di una nazione che, pur promuovendosi come «il paese delle masse» (*ibidem*), è composta da individui soli e competitivi, che hanno «l'orrore del pensiero e dell'ozio» (p. 47).
Un altro snodo cruciale del percorso moraviano si colloca tra il 1951 e il 1952: a questi anni risale il «viaggio negato», che sarebbe dovuto avvenire e non si realizzerà (nel volume sono riportate, oltre al carteggio con l'editore americano Roger W. Straus, le lettere inviate al Procuratore Generale degli Stati Uniti e la risposta dell'Ambasciata Americana di Roma). Moravia potrà finalmente tornare in America solo nel 1955 come inviato del «Corriere della Sera». Nel ciclo di articoli pubblicati sul quotidiano milanese viene posto l'accento sulla meccanizzazione che, per Moravia, non è solo l'esito di un processo «strettamente produttivo» (p. 160), ma costituisce un *habitus* esistenziale: l'individuo è una rotella all'interno di un ingranaggio che non riesce a comprendere nel suo complesso, al punto che «l'uso delle macchine determina ormai in larghissima misura il comportamento sociale intellettuale e morale degli americani» (p. 129). Quella americana è, agli occhi di Moravia, una società tecnocratica ed edonistica che, respingendo l'immaginazione, la creatività, la bellezza, produce un individuo razionale, ma meccanico e prevedibile: il *Common Man*, l'uomo comune. In questo senso Moravia stabilisce un paragone sorprendente tra due mondi apparentemente agli antipodi: il liberismo statunitense e il comunismo sovietico, infatti, a suo dire,

esercitano in modi differenti un uguale potere omologante sugli individui. In America, secondo lui, vige una "dittatura" del profitto: «Il punto di incontro fra Occidente e Oriente [risiede] nella meccanizzazione, razionalizzazione della vita quotidiana». (p. 236). L'esasperato capitalismo occidentale ha quindi degli inaspettati punti di contatto con il comunismo sovietico, perché «ottiene gli stessi risultati» (p. 235). Gli estremi si annullano a vicenda: a emergere dall'analisi è un mondo fin troppo uniforme, diviso da un conflitto solo apparente.
Gli ultimi articoli risalgono invece ai viaggi svolti negli anni della guerra in Vietnam, delle proteste studentesche e dell'allunaggio. Lo sguardo di Moravia ora si concentra sull'indagine di un nuovo sistema di valori, che gli appare tanto più estraneo, quanto più è dominato dalla tecnica e dal profitto. Aver assistito alla missione spaziale come inviato dell'*Espresso*, insieme a Dacia Maraini, lo spinge a rintracciare le cause e gli effetti di quella che definisce una sorta di «fede tecnologica» (p. 314), assai simile a quella religiosa. In seguito, pur recandosi periodicamente in America (l'ultimo viaggio risale al 1987), Moravia non scrive più articoli, rivolgendo le forze e l'attenzione alle conferenze che tiene nelle più importanti università americane.
Complessivamente la riflessione di Moravia, nel continuo oscillare tra opposti e estremi (Oriente/Occidente, lusso/povertà, città/campagna, liberismo/comunismo), tende a rimanere legata alla «logica binaria» che Enzo Siciliano individua come il tratto fondante dei più tardi articoli raccolti nel *Diario Europeo*.
Nei trenta interventi riuniti nell'*America degli estremi* è ravvisabile una cifra stilistica omogenea. La scrittura distesa, di registro medio, è connotata da uno stile narrativo, evidente soprattutto nel ciclo di scritti pubblicati sul «Corriere della Sera» nel 1955, in cui Moravia mette al centro della narrazione un protagonista immaginario, il «Signor X», *alter ego* in terza persona dell'autore. Questi ultimi, come molti altri *reportages* moraviani, hanno un respiro fortemente narrativo; si configurano cioè in veste di brevi racconti o di veri e propri apologhi, che culminano di solito in una battuta emblematica, capace di condensare e di svelare le contraddizioni dell'*American way of life*. Moravia, infatti, partendo dalla trattazione di argomenti di stretta attualità (l'inasprirsi del conflitto tra l'America e l'URSS, episodi di cronaca, la guerra in Vietnam, l'allunaggio), giunge ad ampliare vertiginosamente lo sguardo, passando dalla cronaca dei fatti a una più ampia riflessione di tipo letterario, filosofico, sociologico. Un altro elemento costitutivo è l'accentuata presenza degli aggettivi, spesso in *tricolon* («incompleto, mancante, vuoto», p. 55; «mentali, astratte, cerebrali», p. 266) o in *climax* («la guerra diventava contestazione, disubbidienza, rivolta, rivoluzione» p. 269). Qui l'esuberanza verbale e la carica espressionistica che accende la scrittura sono messe a servizio di un'analisi focalizzata sulle contraddizioni di un Paese in cui «tutto è prologo» (p. 70) e ogni cosa è carica dell'impeto della giovinezza.
In conclusione *L'America degli estremi* può collocarsi accanto a quei testi, quali *L'uomo come fine* e il *Diario Europeo*, in cui l'attitudine all'analisi e alla speculazione filosofica ha un ruolo essenziale e costitutivo. Riflessioni sull'arte (pittorica come architettonica: numerosi sono, ad esempio, i riferimenti alla rivoluzione del linguaggio architettonico di Le Corbusier) e sulla letteratura, osservazioni politiche e resoconti di viaggio si fondono dunque in questo volume poliedrico. Moravia guarda le cose del mondo attraverso le lenti della letteratura. Così, ad esempio, nel visitare il macello dello Stockyard, «luogo famoso dei massacri di bovini e suini» (p. 192), lo scrittore rievoca le impressioni di coloro che, come Guido Piovene, hanno già descritto l'orrore di quella uccisione in serie, volta soltanto alla produzione di massa. E ancora Milton e il suo *Paradiso Perduto* sono il punto di partenza per una disquisizione sull'origine della paura, l'emozione che, secondo Moravia, muove da secoli la società americana. Nel complesso sono soprattutto le riflessioni elaborate nella metà dell'Ottocento da Alexis de Tocqueville a fornirgli, oltre un secolo dopo, la chiave privilegiata per comprendere l'identità spuria degli Stati Uniti, a dimostrazione delle costanti di fondo che ritornano identiche nella storia del popolo americano. In tale contesto la fedeltà alla letteratura non si manifesta semplicemente nei numerosi riferimenti a opere e a scrittori.

È invece una sottotraccia sempre presente: Moravia dialoga con un mondo lontano, e per certi versi misterioso, e si sforza di decifrarlo e comprenderlo da una prospettiva culturale, rivendicando il suo ruolo di intellettuale e scrittore europeo.

Ginevra Amadio

Ilaria Moretti
Oltre l'ultima quercia. Serenate a Bretton Oaks *di Fenoglio*
Prefazione di Roberta Arcelloni
Milano
Unicopli
2021
ISBN 978-88-4002-167-6

Con quest'ultimo, articolato volume dedicato al teatro fenogliano, Ilaria Moretti apporta un notevole contributo alla mole di studi in materia. Avvalendosi delle edizioni critiche curate prima da Maria Corti (1978) e poi da Elisabetta Brozzi per Einaudi (2008), l'autrice pone al centro del suo saggio il giovanile *Serenate a Bretton Oaks*, qui riproposto nella versione definitiva. La scelta, motivata in apertura, si lega alla necessità di «rompere – meglio: di distanziarsi – da una certa tradizione critica troppo rigida nell'accantonare testi giudicati "frettolosi", "ingenui" o peggio "immaturi"» (p. 17), nella convinzione di leggere l'opera in prospettiva, come un crogiuolo in cui risuonano gli echi, le note di una compiuta maturità artistica.
Disposto lungo l'arco di tre capitoli omogenei (significativamente denominati 'atti'), il lavoro di Moretti si addentra tra le righe della *pièce* per svelare i tratti di una poetica *in fieri*, schiacciata sull'«usurato versante langarolo-partigiano» (p. 16) di cui l'autrice ridimensiona il peso, derubricandolo a tappa di un cammino più complesso. In questa prospettiva *Serenate* appare un'opera-ponte attorno a cui Fenoglio lavora con cura e a più riprese, riversando in essa passioni letterarie, filamenti bio-memoriali poi ripresi nelle opere maggiori, in un gioco di rimandi che risponde, di fatto, a un «viaggio dicotomico tra una scrittura diurna – in cui l'autore si batte a favore dei propri valori e delle proprie certezze – e una notturna, dove si dà seguito a demoni oscuri» (p. 14), intesi come tracce della tragicità dell'esistenza. È questa tensione fra un principio etico della scrittura («un grido sordo volto a contrastare gli orrori della guerra», *ibidem*) e la difficoltà del percorso umano di Fenoglio a indurre Moretti a sezionare l'architettura dell'opera, a individuare le tracce che contribuiscono a edificare una mappatura 'segreta', fitta di rimandi, derivazioni, intrecci.
L'interesse per *Serenate a Bretton Oaks*, oltre a colmare un vuoto critico, consente alla studiosa di ragionare sulla letteratura teatrale del nostro Novecento e sull'incapacità di molti autori – con l'eccezione di Pirandello – «di sfiorare lo spessore critico che altre opere, quelle in prosa soprattutto, avevano raggiunto» (p. 16). Il discorso, pur sfaccettato, risulta funzionale all'indagine di un proto-Fenoglio vittima di 'amore mancato', frustrato – al pari dei suoi personaggi – da una *naïvité* debordante, tuttavia essenziale alla ri-costruzione di un percorso evolutivo di cui Moretti analizza la cifra linguistica e i motivi dominanti.
Il momento d'avvio è costituito da una precisa disanima sui debiti letterari contratti dall'autore, il cui primo incontro con il teatro risale ai tempi della scuola, come testimonia il registro prestiti della biblioteca del ginnasio-liceo Govone di Alba. I fitti dialoghi intrattenuti con i drammaturghi inglesi consentono a Moretti di estendere il raggio dell''anglomania' fenogliana sino a rintracciare in Irving, Masters, Poe, Thornton Wilder i fuochi d'ispirazione per *Serenate a Bretton Oaks*. Attenta a ogni dettaglio della *piéce*, l'autrice tesse una rete di corrispondenze capace di far luce sull'elaborata struttura diegetica, sui ritmi lenti, piani, di un teatro fortemente narrativo, discendente dai grandi romanzi inglesi, dalle commedie – come quelle wilderiane – già imparentate con la produzione romanzesca. Ne emerge un quadro stratificato, in cui la topica amorosa si dipana in molteplici rivoli di motivi, modellati ora su *Cime tempestose* di Emily Brönte – libro-guida del Fenoglio adolescente – ora sulle poesie di Browning e Yeats.

Su questo piano l'operazione di Moretti si muove su un duplice binario, tra lo spoglio dei risultati conseguiti dalla critica fenogliana e una densa rilettura di alcuni testi 'laterali', come il *Quaderno Bonalumi*, o gli *Epigrammi* a tema erotico, composti dall'autore negli ultimi anni di vita. La persistenza di motivi quali la solitudine, l'amore infelice e totale, la natura intesa come *dramatis personae* consente di tracciare una linea di continuità che, mediante lo snodo di *Serenate*, approda al metaforico congedo di *Una questione privata*. Qui l'analisi oscilla fra tracce di autobiografismo e prelievi da altre opere, mentre l'evoluzione della lingua fenogliana è indagata in parallelo agli spunti forniti da *Serenate*, a rimarcare – ancora una volta – i debiti diretti nell'ispirazione delle vicende (su tutte, l'amore fra Milton e Fulvia) nonché il permanere di scelte espressive come l'aposiopesi e la battuta spezzata, «unica formulazione possibile per poter dar voce agli snodi cruciali dell'esistenza» (p. 88).
Il secondo 'atto' è poi dedicato allo studio dei personaggi dell'opera, stagliati su sfondi dalla carica metaforica; la natura, capace di orientare i vissuti, e la casa, «eco, grazie alla sua fissità, di desideri inespressi e taciute rinunce» (p. 93). Moretti non tralascia nulla, distinguendo i personaggi maschili da quelli femminili tra i quali include, anche, la figura di Sylvia Forster, «una presenza nell'assenza» (p. 111), la più rappresentativa del 'mal d'amore' fenogliano. Quanto all'elemento paesaggistico, esso è declinato nel «binomio natura-umana / natura-naturale» (p. 151), sì da costituire – vista la sua ricorrenza in *Serenate* e altre opere – una delle possibili chiavi interpretative dell'intero *corpus* dell'autore. Si tratta di una felice intuizione, supportata da fonti critiche e sviluppata attraverso un continuo raffronto tra opere mature e giovanili, tutte attraversate – con variazioni di tono – dal motivo della 'natura ambasciatrice', chiamata a predire gli accadimenti futuri. Così in *Serenate*, dove il taglio degli alberi «altro non è che la sinistra anticipazione della parabola discendente del maestro Davies» (p. 156), inquieto protagonista destinato allo scacco.
L'analisi prosegue infine su un terreno inedito, laddove Moretti ravvisa tracce dell'esistenzialismo francese nella *piéce* in oggetto. Secondo l'autrice «la costruzione dei personaggi e lo snodo – o l'avvilupparsi – degli eventi pare senz'altro debitore del pensiero sartriano» (p. 182), tanto più che la composizione di *Serenate* risale al 1946, anno di pubblicazione di *L'esistenzialismo è un umanismo*. Ancora una volta la studiosa si mostra attenta a ogni singolo dettaglio, ravvisando nel personaggio di Joshua Colburn (una sorta di *alter ego* di Davies e dello stesso Fenoglio) una postura fisica e mentale che gli inibisce ogni genere d'azione, un blocco emotivo ingenerato dalla separazione dalla donna amata che ricalca lo «stato tormentoso» teorizzato da Sartre. C'è spazio tuttavia per la 'rinascita', per l'idea di un soggetto che esce da sé, «svincolato dalle maglie dell'inerzia e della morte» (*ibidem*) come rivelano le ultime pagine dell'*Existensialisme*. Ed è il finale di *Serenate*, secondo Moretti, a conservare una traccia di questa speranza, l'ennesimo germe pronto a fiorire nelle opere più mature, dal *Partigiano Johnny* a *Una questione privata*.
Prima del testo teatrale in appendice e della corposa bibliografia, chiude il volume di Moretti una sezione denominata *Sipario*, dedicata al destino scenico di *Serenate* (mai rappresentato da alcuna compagnia) e volta a indagare i lasciti del teatro del dopoguerra sulla sensibilità fenogliana. L'autrice traccia alcune coordinate, ipotizzando una mediazione cinematografica del tutto suggestiva: «Non si spiegherebbe altrimenti la presenza, nei primi lavori drammaturgici, di quel modello di femminilità evanescente già in voga in ambito filmico e che verrà poi riproposto in ampia parte nella sua produzione futura» (p. 210). È un invito, ancora una volta, a cogliere gli echi e i rimandi, a leggere *Serenate a Bretton Oaks* come un pregnante crocevia tematico.

Manuele Marinoni

Giuseppe Nicoletti
Attraverso il Novecento. Studi e interpretazioni
Roma
Salerno Editrice
2020
ISBN 978-88-6973-556-1

Con *Attraverso il Novecento. Studi e interpretazioni*, Roma, Salerno, 2020, Giuseppe Nicoletti torna verso una delle sponde da lui più frequentate durante la sua attività di ricerca (oltre ai ben noti e fondamentali studi sette-ottocenteschi). Partito con il volume *Scritture novecentesche a Firenze*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, nel quale ampio spazio era dedicato alla prosa, è approdato poi alle letture poetiche con *Le risposte della poesia. Da D'Annunzio a Luzi*, Fiesole, Cadmo, 2003. Più recentemente sono apparse due monografie che confermano l'ambito di interesse: *Cinque pezzi facili per Mario Luzi*, Firenze, Passigli, 2014 e *Bilenchi e compagni*, Firenze, Passigli Editore, 2017. Il volume del 2020 torna su questioni della prosa, e dintorni, e rimarca due costanti del lavoro critico di Nicoletti: lo spaziare tra pratica letteraria e zone di confine (musica e arti figurative anzitutto), testimoniato dalla prima sezione, titolata *Oltre confini*; e la tradizione letteraria novecentesca legata a Firenze: la seconda sezione, *Cose di Firenze*. Sempre vicino al magistero di Lanfranco Caretti (di cui Nicoletti è stato allievo), per il quale la letteratura è perpetuo territorio di scambio tra forme culturali e storiche, nelle pagine del volume si ravvisa un costante approccio, si direbbe, di tipo baldacciano (altra fedeltà di Nicoletti), mediante il quale allo specialismo si accosta pervicacemente una lente critica mossa e rigorosa, capace sia di osservazioni micro-strutturali sia di grandi panoramiche interdisciplinari. Nella sezione *Oltre confini* i nomi chiamati in causa confermano tale liceità alla dimensione plurale: il primo capitolo tratta del Giacomo Debenedetti «scrittore in proprio», secondo la formula adottata da Nicoletti, con l'analisi di *Amedeo* (edito da Gobetti nel '26), testo da collocarsi tra «certo autobiografismo post-vociano», carico degli effetti e delle convergenze di un ininterrotto «scavo interiore» e tra gli esperimenti, in area solariana, dell'«analisi del profondo» (p. 13). Nel «ragazzo "senza qualità» (così Debenedetti stesso definisce il protagonista) permane un «senso di estraneità» che, argomenta Nicoletti, lo relega in una perenne atmosfera psicologica e vitale di attesa. Nel volume gobettiano si trovano altri racconti che Nicoletti analizza e compara con le pagine di *Amedeo*, mirando a una comune esistenza di «destin*i* incompiut*i*, incert*i*, *in fieri*» (p. 21). Il secondo capitolo è invece offerto a un personaggio di cultura il cui nome è notoriamente legato all'ambito giuridico, Piero Calamandrei. Questi esordì poeta nel 1906 per passare poi a scritture per l'infanzia (confluite nel volume *La burla di Primavera e altre fiabe*, del '20) e di memoria (nei paraggi del primo vocianesimo), sino al romanzo, ampiamente analizzato nella seconda parte del capitolo, *Inventario della casa di campagna*. Denotando che «lo scrittore venne manifestandosi assai prima del giurista e dello studioso di diritto» (p. 32), non si perdono mai di vista gli scambi tra un discorso critico sulla realtà (soprattutto sociale) e una vocazione, appunto, prioritaria affidata alla parola letteraria, evidente anche dalle amicizie e dalle frequentazioni del giurista. Nicoletti indugia sull'importanza dei *Diari* che Calamandrei compila per anni, e nei quali si somma una «straordinaria ricchezza di interessi e di curiosità intellettuali» (pp. 33-34). Da tutto ciò affiora, secondo Nicoletti, in Calamandrei «un'idea di letteratura, oltre che radicata nella tradizione alta dell'Ottocento, anche nel senso della storia» (p. 41). Segue un capitolo dedicato a Italo Cremona, a partire dai motivi che spinsero questi, negli anni '30, ad avvicinarsi al «selvatico e rumoroso *entourage* di Maccari» (p. 53). Il legame, specie intellettuale, fu patrocinato da Ardengo Soffici, che in quegli anni spingeva «molti artisti figurativi […] all'esercizio della

scrittura» (p. 54). Anche in tal caso Nicoletti dà conto sia della produzione prettamente artistica (con riferimento allo studio *Il tempo dell'Art Nouveau*) sia di quella letteraria (con «l'opera più compiuta e riuscita»: *La coda della cometa* e i racconti, alcuni pubblicati prima sul «Selvaggio», raccolti nel volume *Zona ombra*). Si denota un'incondizionata refrattarietà al finito: «incompiutezza e frammentarietà» (p. 65) che tengono il destino di Cremona assai distante da ogni sistema complesso e compiuto (carattere quant'altri mai primo novecentesco). Si passa poi, con il IV capitolo, dalle arti figurative alla musica col nome di Luigi Dallapiccola. Il primo nucleo tematico riguarda Dante e non stupisce che nel mezzo ci stia l'intervento di Gianfranco Contini. Il poeta della *Commedia*, scrive Nicoletti, è «ovunque nei suoi scritti», ma brilla particolarmente a proposito dell'*Ulisse*. Anche per la produzione di Dallapiccola l'interesse mira alla scrittura privata, ai diari, alle memorie. Le operazioni artistiche e critiche del compositore danno a Nicoletti lo spunto per uno di quei *flash* panoramici di cui si diceva, che portano in scena numerosi protagonisti della cultura italiana di quegli anni (Bastianelli, Loria, Ojetti, etc.), con assidua attenzione all'ambito pittorico. Si entra così nel laboratorio delle interferenze letterarie e vicino al nome di Thomas Mann, con cui Dallapiccola ebbe rapporti diretti, emergono quelli di Joyce e di Proust (serrato il confronto con l'autore della *Recherche* sul tema della creazione artistica), definiti «i due grandi poeti della memoria». Il capitolo seguente, *Il Parnaso cortonese di Pancrazi e Morra*, verte sulla «comune intesa per una certa idea (un amore forse) di letteratura» (p. 89) tra Pietro Pancrazi e Umberto Morra. A localizzare un comune sentire, letterario, appunto, e culturale è anche una disposizione geografica. Ciò che invece separa nettamente Morra da Pancrazi è il bisogno connaturato del primo di un «intervento» e di una «rivendicazione politico-morale», dalla quale Pancrazi volle sempre «tenersi un passo indietro» (p. 100). Nel VI capitolo Nicoletti si confronta con le *Lezioni americane* di Calvino. Degli interventi testamentari, l'autore mette in luce il continuo e serrato confronto (e scontro) di Calvino con «la connotazione apocalittica di una modernità assordante e incapace di porre ordine e di restituire ragionevolezza di significato alla ricchezza dei messaggi prodotti», alla quale si oppone un «suo artigianale e individualistico antidoto proprio nella letteratura» (p. 110). Le pagine di Calvino su Gadda vengono discusse da Nicoletti, il quale evidenzia come la vocazione al «topazio» e la sistematicità «cristallografica» dell'ingegnere non siano esclusivo retaggio di un «primato razionale che avrebbe voluto dominasse sulla realtà caotica e amorfa» (p. 112), ma l'esito della necessità continua di una «ossessione» inarrestabile. L'espressione gaddiana non rientrerebbe in tal modo nella fenomenologia intenzionale che Calvino etichetta come «molteplicità». Chiude la prima sezione del volume un intervento sulle *Mosche del capitale* (1989) di Paolo Volponi. I termini di confronto sono essenzialmente le «questioni di politica industriale» (p. 114), presentate nel romanzo tramite «i retroscena del mondo imprenditoriale degli anni Ottanta indagati attraverso l'ascesa e la caduta di un alto dirigente» (p. 115). Il cortocircuito al centro del romanzo, e che Nicoletti indaga e riconduce anche alla produzione precedente di Volponi, riferendosi soprattutto a *Memoriale*, trae origine da un tema, quello di «letteratura e industria», così radicato negli intrecci del reale contemporaneo esibito però con l'ausilio di una «attrezzatura espressiva fondamentalmente antirealistica e tendenzialmente sperimentale» (p. 116). E a rimarcare ancor più un tale estraniamento del protagonista dal contesto reale è una «certa chiave parodica» (p. 121), con nel mezzo una dose rimarchevole di velleità nevrotiche. Ad aprire la seconda sezione del volume è il capitolo *L'«Italia futurista» e il Surrealismo*. Dopo una puntuale rassegna e coeva discussione bibliografica che dà luce al binomio del titolo, il critico osserva più da vicino la scrittura degli autori della rivista futurista, e subito traccia le differenze con altre esperienze parallele (in particolare con «Lacerba»). Gli scrittori di quella che Raffaello Franchi aveva definito «pattuglia azzurra» sono anzitutto «eredi della grande fioritura del simbolismo europeo», che procrastinarono, sedotti da Marinetti, una certa «dissoluzione della poesia», per poi superare Marinetti stesso dall'interno, arrivando a un «cerebralismo immaginario e fantasmatico» (p. 140), nei pressi dell'occulto, del paranormale e dell'onirico. Il capitolo IX è dedicato all'analisi delle *Sorelle materassi* di Aldo

Palazzeschi, romanzo di cui vengono dettagliate sia le fasi di lavoro, sia le questioni tematiche che definiscono le processualità in atto. Al centro l'esame del timbro che Palazzeschi adopera nell'elaborazione del testo che seppure sembra denunciare «un mutato e più solidale rapporto con la tradizione letteraria» (p. 159), finisce con l'attuare talune divergenze pratiche, rispetto, appunto, a quelle formali individuate. Viene dimostrata la destabilizzazione dell'impianto naturalistico generale, anche mediante la centralità di una «vera e propria mistica dello sguardo» (p. 170), le cui varianti, di volta in volta, «sembrano moltiplicarsi» (p. 171). Segue uno studio sui *Racconti d'esordio di Alessandro Bonsanti*, quelli raccolti nel volume del '62, *Racconti lontani*, ricavato dai due giovanili libri: *Serva amorosa* (1929) e *Capricci dell'Adriana* (1934). Entrambe le opere stanno già a rivelare quelli che, secondo Nicoletti, saranno gli «inconfondibili cromosomi di un atteggiamento analitico e autoriflessivo» (p. 180) delle prove successive; cromosomi già predisposti a uno «sviluppo ciclico» di precisi temi narrativi. La raccolta di studi si chiude con un lavoro sul *«Vieusseux» negli anni delle Giubbe Rosse*, sull'«aggregazione intellettuale vissuta nell'immediato dopoguerra» (p. 197), negli anni di Montale e Bonsanti. Nicoletti segue il periodo della direzione della grande istituzione fiorentina da parte dei due scrittori, ricamando una fitta rete di aneddoti e dati storici che ancora una volta testimoniano una vocazione (anche) panoramica dello studioso; vocazione per l'analisi testuale così come per la componente geografica che, specie nella letteratura italiana, detta confini e precisa valori.

Giulia Vantaggiato

Aldo Palazzeschi, Mario Picchi
Carteggio 1949-1970
A cura di Anna Grazia D'Oria
Roma
Edizioni di Storia e Letteratura
2021
ISBN 978-88-9359-566-4

Il volume, curato da Anna Grazia D'Oria, non è solo la raccolta filologicamente accurata delle lettere scambiate tra due dei protagonisti del nostro Novecento letterario, ma è anche, come ammette nell'*Introduzione* la stessa curatrice, il tentativo «di suscitare adesione e partecipazione in chi legge» (p. X), complice una frequentazione prolungata con la famiglia Picchi nata proprio per il tramite di Palazzeschi. A questo affetto legato alla memoria dei due protagonisti si deve senz'altro la cura riservata alla raccolta di materiale d'apparato che arricchisce il carteggio intercorso tra i due scrittori: alla corposa *Introduzione* che chiarisce e dipana le fila di questo rapporto epistolare segue, infatti, una raccolta di ben ventisette contributi iconografici, costituiti per la maggior parte di fotografie, che testimoniano il rapporto intimo tra i due protagonisti del carteggio. In Appendice sono invece collocate alcune lettere scambiate, alla morte di Palazzeschi, tra la domestica Margherita e il più giovane amico, per questioni legate soprattutto ai lasciti di cui la donna era stata beneficiaria e, assai più interessante, una serie di scritti di Mario Picchi sull'amico ormai scomparso. In tali contributi emerge la profonda stima quasi reverenziale per il poeta fiorentino, tale da portare il critico a scagliarsi con fare piccato, in «Palazzeschi e i suoi amici», contro Eugenio Montale, colpevole, secondo Picchi, di aver tracciato un ritratto maligno del poeta morto nel 1974 in occasione del Convegno tenuto in suo onore nel novembre 1976.
Il cuore del volume è costituito ovviamente dalle 85 missive che Palazzeschi scambiò con Picchi in poco più di vent'anni, dal 1949 al 1970: all'inizio della loro corrispondenza l'autore fiorentino, su cui è recentemente uscita una monografia a cura di Gino Tellini per Salerno Editrice (Gino Tellini, *Palazzeschi*, Roma, Salerno Editrice, 2021), ha già superato la soglia dei sessant'anni, ha abbracciato ormai la dimensione della vecchiaia, pur vivendo una stagione letteraria tutt'altro che conclusa e rivolta soprattutto alla prosa: «sono nato poeta, e muoio prosatore», dichiara nell'intervista comparsa a firma di Picchi su «La Fiera letteraria» nel 1949, in realtà scritta di proprio pugno (cfr. le pagine 105-108 dell'*Appendice*). Mario Picchi, nato a Livorno nel 1927, è al contrario un giovane critico letterario e traduttore dal francese. La sua carriera è ancora agli albori, e decollerà proprio tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta, complice anche l'interesse di Palazzeschi e del comune amico Gino Brosio. Questa diversità di prospettive viene evidenziata dalle parole dello stesso Palazzeschi, nella lettera 4: «Vorrei poter vedere queste cose coi suoi occhi, con occhi nuovi, ma debbo contentarmi di vederle coi miei, vecchissimi e sono ancora ricche di interesse». Tra i due si instaura un rapporto di cortese amicizia e stima reciproca, che assume per Picchi le sfumature di un affetto reverenziale per il più anziano collega, «nel continuo rapportarsi ad un maestro che sentiva padre» (p. X).
Come sottolinea la curatrice nell'*Introduzione*, «quattro grandi temi sono presenti nella corrispondenza: la scrittura e il contesto ad essa legato (autori, libri, premi letterari); l'amicizia (Gino Brosio, Marino Moretti, Pietro Paolo Trompeo, don Giuseppe De Luca); la vecchiaia con tutti i problemi che comporta; le città in cui Palazzeschi soggiorna e che ha nel cuore (Firenze, Roma, Parigi, Venezia)» (pp. X-XI), accompagnati da un tono che si fa via via più intimo e personale, pur non indulgendo mai a un'eccessiva confidenzialità, come si evince dalla scelta di mantenere il *Lei*

fino alla fine della corrispondenza. E così non mancano le lettere di viva partecipazione legate ai momenti belli e meno belli della vita privata: il matrimonio di Mario (lettera 6), a cui Palazzeschi offre in dono dei preziosi oggetti d'antiquariato; le felicitazioni per la nascita dei tre figli; ma anche un accorato messaggio di condoglianze per la morte del padre di Picchi, Osvaldo (lettera 7); e ancora il dispiacere condiviso per le sofferenze e la morte di amici comuni – Pietro Paolo Trompeo, morto nel 1958 e Gino Brosio, morto nel 1968 – e la partecipazione di Picchi per «il saccheggio» (lettera 85) subito dal poeta nella casa di Roma, in cui vennero rubate preziose ceramiche e la tanto rimpianta collezione di francobolli. In altri casi le lettere possono lasciare spazio a piccoli sfoghi personali sul caldo stagionale, sul caos e il brutto tempo di Parigi, sulla tanta gente che affolla la Serenissima o sulla bellezza delle località in cui si trascorrono le vacanze.
Ma uno degli aspetti decisamente più interessanti del carteggio, che dà la misura del rapporto maestro-allievo tra i due interlocutori, è l'impegno da parte di Palazzeschi nel promuovere l'attività letteraria del giovane Picchi, che nel 1960 dà alle stampe presso Lerici la raccolta di racconti *Roma di giorno* (la corrispondenza in questo anno è in effetti la più corposa). Palazzeschi, pur prediligendo una vita riservata, lontana dalla mondanità, non esita a mettere in campo le proprie energie migliori per aiutare l'amico nella sua scalata verso il Premio Strega, esortandolo a non gettare la spugna e a perseguire nell'impegno di guadagnarsi i voti della giuria e dispensando consigli sulle strategie migliori da adottare. L'avventura d'esordio dello scrittore si conclude positivamente, con ventidue voti che gli assicurano il quinto posto, Palazzeschi non esita a congratularsi con il più giovane e valente collega, ma senza comunque rinunciare a uno dei suoi giudizi taglienti sulla società letteraria: «E ora dimentichi questo carnevalino che si svolge fra deputati e senatori che si cazzottano a cambi di cavalleria, e torni tranquillamente al suo lavoro e prepari qualche bel racconto nel suo stile originale e raffinato, magari un racconto lungo o due o tre racconti lunghi dai quali passare direttamente al romanzo. È l'augurio che le fa il suo vecchio collega» (lettera 48).
Il rapporto che traspare dalle lettere è insomma genuino, lontano da meri interessi, ma mosso da un profondo sentimento di umanità e di stima vicendevole, che si traduce per Palazzeschi in un desiderio di guidare e spronare il più giovane collega lungo la strada già battuta della letteratura, per Picchi in un sentimento di riconoscenza e ammirazione nei confronti del più anziano, di cui naturalmente riconosce la superiorità, tanto da definirlo nella lettera 55 il proprio nume protettore. Non si trovano affrontate grandi questioni letterarie, né espressi giudizi di valore degni di essere riportati sulle antologie – argomenti che senz'altro i due scrittori riservavano alle conversazioni in presenza – eppure la lettura del carteggio permette di affacciarsi nella vita più intima dei due personaggi, apprezzandone la franchezza e l'affabilità dei modi, la gentilezza e il rispetto reciproco. L'epistolario si chiude nel 1970, ben quattro anni prima della morte di Palazzeschi, ma non finisce questa relazione d'amicizia, proseguita di persona dopo che la vecchiaia portò Palazzeschi a stabilirsi a Roma evitando i soggiorni veneziani.

Silvia Cavalli

Lia Perrone
Il caso Moro tra storia e finzione
Massa
Transeuropa
2020
ISBN 978-88-3124-963-8

Il caso Moro tra storia e finzione, esito delle ricerche svolte da Lia Perrone durante gli anni del dottorato e ora pubblicate in un denso volume da Transeuropa, non è soltanto una ricognizione esaustiva e puntuale dei testi narrativi, teatrali, cinematografici, televisivi che trattano del sequestro e dell'omicidio del presidente della Dc; è soprattutto il racconto fra le righe della costruzione di una memoria collettiva: dalla rimozione seguita agli eventi della primavera 1978 alla rielaborazione dei decenni successivi.
Il corpus primario è costituito da oltre una quarantina di opere tra letteratura, teatro, cinema e televisione. A ciascuna di esse Perrone riserva una trattazione specifica, inserendole nella cornice sociopolitica di produzione e mettendole in relazione tra loro in un rapporto di intertestualità, senza trascurare inoltre i molti lavori che appartengono a quello che l'autrice definisce corpus secondario, formato da narrativa, memorialistica, film e vari interventi che, pur non incentrati specificamente sul caso Moro, alludono a esso in maniera episodica. La quantità di materiali selezionati richiede giocoforza una sistemazione che proceda non tanto per genere (dal momento che di narratività si può parlare al contempo a proposito di letteratura, cinema e televisione), quanto per archi cronologici, a sottolineare i cambiamenti che intervengono nel modo di raccontare i fatti. Non è in discussione solo la tradizionale questione del rapporto tra storia e letteratura, cioè tra verità documentaria e finzione narrativa, ma una dimensione di profondità temporale, di distacco dagli eventi mediato (o intralciato) dal dibattito pubblico. L'indice de *Il caso Moro tra storia e finzione* diventa così una sorta di mappa, che aiuta il lettore a orientarsi e a fare ordine in una materia ancora oggi instabile e altamente destabilizzante.
Il saggio ha una struttura tripartita. *Dall'evento al racconto* è la prima sezione ed è dedicata alle opere uscite a ridosso della strage di via Fani: *L'affaire Moro* di Leonardo Sciascia (destinato a diventare archetipico negli anni successivi), *In questo stato* di Alberto Arbasino (una sorta di diario scritto nei giorni del sequestro e pubblicato nel settembre del 1978) e l'incompiuta *Tragedia di Aldo Moro* di Dario Fo, apparsa in anteprima nel giugno del 1979 sul «Quotidiano del lavoratori», su «Lotta continua» e su «Panorama». Pur prendendo in considerazione anche il gran numero di scritti giornalistici pubblicati in quello stesso periodo da altri autori (Italo Calvino e Umberto Eco, per fare un paio di nomi), l'analisi si concentra sui testi di Sciascia, Arbasino e Fo per convalidare un'ipotesi: già allora si assiste a una «*riscrittura*» dei fatti, nella quale «il ricorso alla finzione è avvenuto anzitutto in conseguenza e come reazione al trattam ento massmediatico degli eventi» (p. 281). La verità non viene celata dall'invenzione narrativa, il documento storico non è messo in dubbio; si cerca però un'alternativa al racconto cronachistico e sensazionale dispiegato dai media: «in risposta alla *narratio* dei mezzi di comunicazione di massa, che ha veicolato il discorso dei brigatisti e supportato la versione ufficiale dei politici», spiega Perrone, «alcuni scrittori e artisti hanno cercato modi indipendenti dalle leggi dello spettacolo e della politica per diffondere messaggi di altro tipo, per aprire reali spazi di riflessione e stimolare la comprensione» (*ibidem*). In questi casi il termine «*riscrittura*», che potrebbe apparire improprio, «è da intendersi nel senso più stretto», cioè come a) «*riscrittura* di un'opera già scritta e solo da riscrivere» per Sciascia, b)

«*riscrittura* delle opinioni della gente, dei discorsi dei politici, del bla-bla giornalese» per Arbasino, c) «*riscrittura* delle tragedie classiche» per Fo (p. 282).
La seconda e la terza sezione della monografia sono le più consistenti e il tentativo di sistematizzare la materia è qui più deciso. La seconda parte, significativamente intitolata *Racconti nell'oblio*, offre al lettore un campione di testi i cui estremi cronologici spaziano dal 1979, anno di pubblicazione del romanzo *Una visita di primavera* di Rosa Rossi, al 2003, quando viene rilasciato il film *Piazza delle Cinque Lune*, diretto da Renzo Martinelli, con Donald Sutherland come protagonista. A differenza delle precedenti, queste opere si caratterizzano in genere per la rinuncia «ad affrontare apertamente la vicenda, ormai pressoché trascurata dal dibattito pubblico», preferendo un racconto che proceda «tramite semplici allusioni, chiamando il pubblico a trovarne le tracce e a confrontarsi con essa» (p. 105). Rimossa dalla memoria collettiva e accantonata nel dibattito politico, la figura di Moro sembra scomparire anche dalle scritture narrative, salvo rientrarvi per accenni, come termine di confronto per altre esperienze oppure come puntello ai ricordi personali di personaggi ai margini rispetto alla storia politica del Paese. Come è evidente sin dal romanzo di Rossi, «il rapimento dello statista democristiano diviene infatti l'episodio al quale ispirarsi per narrare altre prigionie e *riscrivere*, sottesa alla storia principale, la storia del sequestro Moro» (*ibidem*). In questo quadro, l'eccezione sembra essere rappresentata dalla pellicola di Giuseppe Ferrara *Il caso Moro*, uscita nel 1986, con Gian Maria Volonté nei panni del presidente della Dc, in un ruolo già interpretato nella trasposizione di *Todo Modo* realizzata da Elio Petri nel 1976.
La terza parte del volume, *Memoria e racconto*, propone infine «*riscritture* più recenti che, tenute insieme dal doppio filo della memoria e dell'impegno, raccontano il caso Moro come una ferita personale e collettiva» (p. 286). Nel 2003 ricorrono i venticinque anni dall'attentato di via Fani e il corpus analizzato inizia infatti in quello stesso anno (quando esce nelle sale cinematografiche italiane *Buongiorno, notte* di Marco Bellocchio e viene dato alle stampe il copione di *Corpo di Stato*, l'opera di Marco Baliani andata in onda su Raidue cinque anni prima in occasione del ventennale della morte di Moro) e arriva fino al 2012 con il monologo di Daniele Timpano, *Aldo morto / Tragedia*, passando tra gli altri per i romanzi di Giorgio Vasta (*Il tempo materiale*, 2008) e Ferruccio Parazzoli (*Adesso viene la notte*, 2008, poi riscritto nel 2011 con il titolo *Altare della patria*). La forte presenza di cinema e teatro in questa terza sezione testimonia l'importanza sempre crescente dell'immagine, secondo un'impressione rafforzata negli ultimi mesi dall'annuncio di una serie tv Rai diretta ancora da Bellocchio e intitolata *Esterno Notte*, che stando al titolo e alle dichiarazioni del regista dovrebbe essere un racconto in prospettiva rovesciata rispetto al film girato vent'anni fa (le riprese sono iniziate nel giugno scorso). Proprio sulle immagini e in particolare sulle immagini transitate nella letteratura si osserva peraltro un fenomeno particolarmente interessante: «la propensione diffusa e ricorrente per una valutazione agiografica della figura di Moro, soprattutto nei testi prodotti dopo la fase della rimozione», sottolinea giustamente Perrone, si appoggia sull'«immagine di vittima sacrificale, creata dall'iconografia del sequestro» e provoca di conseguenza il rischio di divulgare «una memoria del caso Moro basata […] sull'immagine anziché sulla verità» (p. 290).
Immagine e verità, finzione e storia: la polarizzazione è sempre la medesima, chiama in gioco lo statuto dello scrittore che sceglie di affondare in una materia composta di documenti e di lacune, di testimonianze proclamate e di voci nascoste dagli avvenimenti e dal tempo. Ricordi personali o tramandati da altre voci nutrono l'immaginario collettivo al punto che, come annota in conclusione Perrone, «per gli autori più giovani i ricordi sono addirittura formati solo sui racconti altrui, e le loro *riscritture* del caso Moro riflettono appunto sull'immaginario del quale sono esse stesse il riflesso» (p. 291). Eppure è grazie a questi «giri larghi» che la finzione narrativa «tenta di cogliere il senso degli eventi e curare così il trauma che hanno causato», mentre il fatto stesso di produrre letteratura diventa «un ragionamento sull'assenza di un'elaborazione individuale e collettiva della vicenda Moro, sugli effetti sul presente di questo fenomeno e sulle prospettive future» (*ibidem*).

Come a dire che nel passato, anche e soprattutto in quello recente, si cerca sempre una risposta per interpretare l'Italia attuale e avere una prospettiva sul Paese di domani.

Luca Federico

Veronica Pesce
Il vasaio e l'ortolano. Giovanni Pascoli, i suoi illustratori, le arti figurative
Alessandria
Edizioni dell'Orso
2021
ISBN 978-88-3613-106-8

Ne *I due vicini* (1908), che Giovanni Pascoli considerava «il migliore» dei suoi poemi italiani, i personaggi di Trigo e Brigo sono uniti da un legame assai più profondo della rima che, con macchiettistica franchezza, riverbera nei loro nomi. Sviluppando una tematica già trattata nel *Fanciullino*, Pascoli offre un'ulteriore trasposizione "agreste" dell'attività poetica e dell'opera artistica deputata a illustrarla. Fra Trigo l'ortolano e Brigo il vasaio esiste, infatti, una reciproca solidarietà che affonda le proprie radici in una comune dedizione al lavoro: l'ortolano, *alter ego* del poeta, fa nascere e crescere fiori e cavolfiori; mentre il vasaio, doppio dell'artista, lavora l'argilla per fabbricare recipienti abbastanza capaci per contenerli. Sulla dichiarazione che ne risulta fuor di metafora, la critica sembrerebbe convergere: arte e poesia non sono che, per Pascoli, omologhe declinazioni della medesima pulsione figurativa. Se, da un lato, il poeta pretese in vita la perfetta aderenza delle illustrazioni alla lettera del testo, oltre che alle immagini primarie che ne ispirarono la composizione, dall'altro, non si può negare che i suoi testi proponessero, con significativa regolarità, un nucleo di soggetti comuni alla pittura contemporanea. Del resto, che Pascoli fosse particolarmente sensibile a problemi di natura figurativa appare evidente leggendo anche le puntigliose istruzioni epistolari che «come un bambino entusiasta» egli sapeva fornire ai suoi artisti, ricorrendo a termini tecnici e allegati fotografici, fino a tormentarli con repliche piccate (in merito alla raffigurazione di un «rivo gorgogliante» nei *Poemi italici*, ad esempio, Pascoli giunse a puntualizzare al povero Alfredo Baruffi che quel rivo si dovesse «vedere, non udire, che gorgoglia!»). E benché non amasse essere oggetto di rappresentazioni caricaturali, buffonesche o riduttive, egli stesso non mancò di coltivare una privata inclinazione al disegno testimoniata dalle carte d'archivio, fra le quali si conservano sia raffigurazioni di personalità locali sia ritratti intimi e familiari, dove pure compare il fedele cane Gulì.
Dunque è in questo campo di studi, reso fertile dalla cooperazione interdisciplinare e dalla sedimentazione di ricerche filologiche precedenti, che si innesta l'indagine di Veronica Pesce, il cui obiettivo preminente è quello di rileggere la figura di Pascoli «attraverso la specola dell'arte figurativa». Il volume da lei curato si articola in due parti ben distinte ma fra loro complementari: la prima sezione, più ampia e riepilogativa, offre un compendio aggiornato dei molteplici contributi sui rapporti che legarono il poeta alle coeve arti visive e agli illustratori delle sue opere (particolare attenzione merita l'inserto iconografico in coda al volume, quale utile strumento di riscontro); la seconda sezione, più circoscritta e analitica, si prefigge invece di vagliare la «vocazione artistico-figurativa» della poesia pascoliana, già rilevata dalla critica a partire da Leonello Manzi, concentrandosi sui componimenti inclusi nella prima raccolta dell'autore, *Myricae*. Come esplicitamente dichiarato nella premessa, *Il vasaio e l'ortolano* è, pur con la sua autonomia, soprattutto debitore nei confronti degli studi di Paola Paccagnini, la cui prematura scomparsa le impedì di riorganizzare i propri interventi in un unico volume monografico. Perciò, tra il 2006 e il 2018, anche nel solco di tali ricerche, Veronica Pesce ha scritto e pubblicato i propri articoli pascoliani, confluiti in questa sede dopo un lungo lavoro di approfondimento presso l'Archivio di Casa Pascoli a Castelvecchio (attualmente digitalizzato e consultabile in rete, grazie al lavoro della Soprintendenza Arcivistica per la Toscana e della Scuola Normale Superiore di Pisa, all'indirizzo

http://pascoli.archivi.beniculturali.it). *Il vasaio e l'ortolano* ripercorre così la parabola del gusto figurativo di Pascoli al fine di ricostruirne il processo di invenzione poetica già *in nuce* nei suoi primi versi. Sulla base di carte talvolta inedite o poco note, la rassegna dei contatti artistici del poeta viene esaminata dall'autrice tanto negli esiti grafici quanto sul piano documentario, con uno sguardo d'insieme che non trascura le singole vicende né la storia delle mancate collaborazioni. Il caso delle *Myricae* serve poi a ricostruire l'«idea visiva» che soggiace alla poesia di Pascoli da un punto di vista più strettamente compositivo, non senza registrarne la «pendolare oscillazione» fra i due poli dell'impressionismo e del simbolismo, o le suggestioni esercitate dalle tendenze artistiche a cavallo dei due secoli, specialmente preraffaellite. Muovendo dal binomio arte e letteratura, sul quale convergono oggi molti studi, il volume di Veronica Pesce rappresenta «un punto di partenza per una più ampia riflessione» e incoraggia senz'altro ulteriori indagini sull'argomento.

Carlo Serafini

Francesca Petrocchi
Cesare Pascarella in prosa, in versi, in documenti inediti
Lecce
Edizioni Milella
2021
ISBN 978-88-3329-105-5

Il frutto di anni di letture, ricerche, analisi e comparazioni viene messo a disposizione degli studiosi e degli studenti da Francesca Petrocchi in questo ricchissimo volume storico filologico sull'opera di Cesare Pascarella. Un viaggio che ha origine dalla rilettura dei *Taccuini* (editi postumi) dei suoi viaggi, ma che comprende anche le *Prose* (1920), i *Sonetti* e *Storia nostra* contenuti nell'edizione Mondadori dell'Accademia d'Italia del 1955 e che si snoda ulteriormente nella consultazione meticolosa delle annate 1880-1883 del «Capitan Fracassa», storico giornale satirico politico che meriterebbe di certo uno studio sistematico e completo. «Da qui, dalle pagine del "Fracassa" […] è partito il mio lungo ed esteso itinerario con Pascarella […] dal quotidiano riemergevano via via anche i sonetti nella loro prima redazione a stampa sottoposta ad un subitaneo raffronto […] dal quale emergevano vistose tracce di varianti e successivi interventi di autore […] Ho deciso dunque di violare la volontà dell'autore e di riattraversare la produzione in versi e prosa di Pascarella seguendola passo passo nel suo snodarsi in periodici, opuscoli, numeri unici, "strenne" (rintracciati in librerie antiquarie) a partire da *La Cometa. Strenna del "Capitan Fracassa" del 1881* in cui apparvero i suoi cinque sonetti d'esordio» (si cita dalla Premessa, p. 9). La lettura dell'opera di Pascarella è quindi basata sulla versione originaria delle opere, precedente agli interventi integrativi o di variante presenti nelle edizioni dei *Sonetti* (1900) e delle *Prose* (1920). Scrive Petrocchi: «La lettura dei sonetti nella prima redazione può comunque offrire spunti indagativi agli specialisti; infatti sin qui analisi anche comparative sul romanesco di Pascarella sono state condotte sull'edizione ultima, frutto di un esercizio di revisione non superficiale, dettato dall'evolversi dello scenario letterario e culturale nazionale e dalla volontà dell'autore di affrancare lingua e stile dei sonetti dalla dimensione e marcatura accentuatamente dialettale "locale" per proporli come lingua letteraria spontanea espressione del sentire e dell'agire di un comune "popolano"» (p. 11).
Il percorso di studio si articola in sette tappe fondamentali, prendendo le mosse, come detto, dalle iniziali collaborazioni con il «Capitan Fracassa»: le (finte?) corrispondenze dalla Spagna, l'importanza delle illustrazioni, dei disegni, dei temi di questi ultimi (vedi le interessanti pagine dedicate ai disegni sull'asino), il rapporto che la testata ha con il pubblico e con il mercato, e la capacità dei collaboratori di adattarsi o di indirizzare il gusto del pubblico. Di particolare interesse nel capitolo sono le sezioni dedicate alla *Mostra Nazionale d'Arte di Milano* del 1881 e alla strenna del giornale, uscita nello stesso anno, dedicata alla *Cometa*. Punto di forza è di certo l'analisi filologica dei sonetti, riportata con grande minuzia di particolari, rigore critico e ricca documentazione; ma non va trascurato un secondo piano di lettura, più politico, che tiene conto del patriottismo romano, contesto nel quale il giovane Pascarella cresce e si forma.
Alle corrispondenze, sempre per il quotidiano romano, dalla Ciociaria è dedicato il secondo capitolo, basato sull'edizione Bideri (1914) fedele alla redazione giornalistica (sul «Fracassa» tra il 17 agosto e l'8 ottobre 1882), prima quindi che intervenissero correzioni e varianti confluite poi nell'edizione STEN delle *Prose* del 1920, unica riconosciuta dall'autore. Si tratta di racconti autentici, sul genere del resoconto di viaggio, ma volti a rendere il volto reale e non alterato dallo stereotipo popolare con il quale si vuol vedere la terra simbolo dei contadini meridionali. Emergono

culture locali, usi, costumi, classi sociali, credenze, superstizioni, riti, tradizioni, brigantaggi, luoghi sacri o simbolo, immagini, paesaggi. Ricchissima la documentazione sulle varianti tra le edizioni.
Il terzo capitolo si concentra su spaccati della vita romana editi sul «Fracassa» e sul «Fanfulla della domenica»: fine osservatore, Pascarella sapeva trarre dal quotidiano immagini emblematiche e divertenti, umoristiche e pittoresche, vero e proprio specchio dei tempi, testimonianza di una società in evoluzione industriale che inizia a fare i conti con i paradossi della pubblicità. Ecco allora affiorare veri e propri ciarlatani, nuove abitudini e usi, sempre nel perdurare però delle differenze sociali e degli abusi sulle classi più povere. Accanto all'emergere prepotente della modernità (dove non manca la cronaca nera), «esistono sacche della popolazione che s'affidano ancora a costumi e usanze del passato a cominciare dall'antico rituale della serenata» (p. 157). Dei sonetti passati in rassegna vengono analizzate caratteristiche e varianti, molte delle quali «si esercitano anche (ma non solo) a ridurre incisivamente la portata emotiva e genuina del monologo (o del dialogo) aderente al parlato con l'abolizione di frequenti punti esclamativi e dei puntini di sospensione dei quali Pascarella si serviva a rendere concitazione o pause (allusive talvolta) dell'espressione dei suoi personaggi colti e registrati (apparentemente) dal vivo secondo una tecnica di narrazione ispirata ai canoni del verismo. Ma qui, ancora una volta, c'è il teatro nel teatro: una sorta di raddoppiamento della tematica centrale in Pascarella che del "vero" dal vero intende servirsi come mezzo per esplorare il nesso tra realtà e finzione nelle sue diverse articolazioni e così come si manifesta entro lo scenario della vita umana» (p. 166).
I due capitoli successivi (IV-V) spostano l'attenzione all'ambiente artistico romano, tra modelli, studi, pittori, tresche, ispirazioni e aneddoti che non trascurano di sottolineare come si viaggi verso la mondanizzazione, il mercato, il gusto e gli interessi della borghesia. *Il Modello*, *Mariaccia*, *Carciofolata* ne sono esempi significativi, come anche le testimonianze legate ad eventi specifici come la conferenza al Circolo Artistico Internazionale del 1883 o l'Esposizione di Torino del 1884.
Il capitolo sesto è un lungo e documentatissimo studio sulla genesi, le fonti e la composizione di *Villa Glori*, l'interessante raccolta di sonetti con la quale Pascarella «perfezionava un modello di racconto in versi cui resterà fedele nella lunga e complessa stesura de *La scoperta dell'America*» (p. 250). Ed è proprio con il percorso di Pascarella verso quest'ultima e fondamentale opera che si giunge al capitolo finale (il VII), dove vengono passate in rassegna prose di stampo autobiografico, tra le quali particolare spazio viene dedicato alle *Memorie di uno smemorato*, del 1887. Da questo anno la produzione edita di Pascarella sembra registrare un calo dovuto principalmente a due motivi: la riorganizzazione dei sonetti in vista di una nuova organica pubblicazione arricchita da disegni, e l'inizio del grande progetto su Colombo. Il volume, come indica l'autrice, si «arresta avanti a *La scoperta dell'America* ed a *Storia nostra*, entrambi meritevoli di un discorso a sé stante che spero di poter riavviare e concludere a breve» (p. 10).
Il testo rappresenta un notevole contributo filologico allo studio di Pascarella. Grande merito di questi studi, pur nel rigore critico metodologico, è nel presentarsi come un lungo racconto, un vero e proprio viaggio che ci porta non solo dentro l'opera letteraria dell'autore, ma anche dentro la psicologia dello stesso Pascarella. Oltre quel volto ironico dissacratore, divertente e brillante, appare anche il lato intimo, pensoso, malinconico, sentimentale e profondamente riflessivo di Pascarella, conferma della doppia natura del comico, della possibilità di leggere dentro lo stile un messaggio ulteriore di pari importanza.

Carlo Serafini

Fabio Pierangeli
Eraldo Affinati. La scuola del dono
Roma
Studium Edizioni
2019
ISBN 978-88-3824-829-0

Mai come in questo caso è utile partire dal titolo, *La scuola del dono*, e soffermarsi in maniera particolare sul complemento «del dono» e sul rapporto che è in grado di instaurare con il suo elemento reggente, «La scuola». La forza di un dono è nel portare ricchezza tanto a chi lo offre quanto a chi lo riceve, corrispettivo perfetto della professione di insegnante. Insegnare vuol dire trasmettere sapere, competenze, esperienze, abilità, educazione; vuol dire quindi formare dei ragazzi per dare loro maggiori possibilità di successo nella vita, certamente in termini professionali, ma anche, e direi soprattutto, in termini umani, di autostima, di rispetto per gli altri e per se stessi, di serenità interiore. Il ritorno per l'insegnante è la certezza di essere stato utile tanto al discepolo quanto alla società intera, è la gioia nel veder crescere serenamente un ragazzo, nel vederlo in grado di saper usare la cultura per migliorare e migliorarsi. La scuola come dono, un dono al quale tutti i bambini e i ragazzi devono avere accesso, senza distinzione alcuna, nel massimo del dialogo e del confronto possibile tra diverse culture, lingue, tradizioni in un mondo che sarà anche ormai totalmente globalizzato, ma che tende sempre più alla disgregazione e alla separazione.
Il testo di Fabio Pierangeli colpisce da subito, dalle primissime pagine, per essere totalmente iscritto in quest'ottica: la scuola è una missione, è il pilastro formativo della società e gli insegnanti sono chiamati ad un ruolo di fondamentale responsabilità che non può trascurare la componente umana, personale, di rapporto diretto, fortemente interiorizzato e sentito. E su questo binario viaggia anche l'intera letteratura di Affinati, scrittore tra i più interessanti delle ultime generazioni, giornalista, insegnante, da sempre attivo sul fronte della formazione e dell'integrazione. La lunga premessa non deve fuorviare: *La scuola del dono* è un testo di critica letteraria, che ha per oggetto e per nucleo l'opera letteraria nella sua duplice natura: opera d'arte e strumento formativo, che, se non ha il potere di cambiare il mondo, ha di certo il potere di cambiare il modo di guardare al mondo, di approcciarsi alla realtà e agli altri, di dare forza interiore e maturità.
L' *Introduzione* si apre con una frase in esergo di Mario Rigoni Stern: «Non c'è sfida più bella di quella di non perdere nessuno per strada, di non lasciarlo indietro», un programma chiaro, un punto di vista assoluto, un modello, quello dello scrittore montanaro che per Affinati è stato un maestro. Come un faro è anche il dedicatario del testo, Patrizio Barbaro, saggista, regista, documentarista Rai, colui che, scrive Pierangeli, «per primo mi ha indicato in Affinati uno scrittore rigoroso, di forte impianto etico, dallo stile lirico e sentenzioso, aspro e immaginifico. Capace di intaccare la feccia del linguaggio come di assalire le zone evocative della prosa lirica» (p. 9). Grazie a Barbaro e alla sua opera di analisi e divulgazione dei romanzi di Affinati, veniamo introdotti a due dei grandi temi dello scrittore romano, la diversità della follia e la tragedia della shoah, oggetto di due dei maggiori romanzi di Affinati: *Bandiera Bianca* (1995) e *Campo del sangue* (1997). Non si tratta della sola componente del racconto, dell'immagine fotografica di un manicomio nei pressi di Guidonia, ben conosciuto da Affinati, e di un viaggio ad Auschwitz; i temi sono affrontati in una dimensione molto più sottile, che indaga filosoficamente il sentire e il percepire dell'uomo, la grande forza dell'umanità che deve necessariamente essere alla base dell'approccio con la diversità e l'emarginazione. Torna in mente *La giornata di uno scrutatore* di Calvino, citato da Pierangeli (p. 102). «Non esiste alcuna differenza tra il dentro e il fuori del manicomio» (p. 14), afferma

Pierangeli, se l'ottica è quella dello sguardo carico di umanità e di rispetto, di valori autentici e sentiti, gli stessi che porteranno Affinati a fondare nel 2008, insieme alla moglie Anna Luce Lenzi, la Penny Wirton, una scuola di italiano per stranieri, «con il tempo diventata una vera e propria comunità educativa» (p. 14). Una sfida vinta, un trionfo di talenti riportati alla luce, di esperienze valorizzate, di individualità conosciute per il benessere e l'arricchimento di tutti. Scrive Pierangeli: «Per valorizzare totalmente questa sensibilità acuta, anche nelle persone disabili, i protagonisti della narrativa di Affinati devono compiere un lungo percorso. Umanamente affascinante, tra riprese, cadute, utopie e ribellioni. / È il sentiero che voglio ripercorrere nella I Parte di questo libro, con gratitudine e commozione verso lo scrittore e la sua opera, umana, educativa, letteraria» (p. 15). Nella II Parte invece, al fine di rendere il volume più adatto alla didattica universitaria, vengono riportate le sintesi e diversi interventi di critica militante sui venti volumi pubblicati da Affinati. A chi non avesse letto l'opera dello scrittore, o la conoscesse in maniera parziale, Pierangeli consiglia di iniziare la lettura del testo proprio da questa II Parte, consiglio utile ai fini di una completa comprensione della I Parte, ricchissima di rimandi e citazioni sull'opera dello scrittore romano. Partendo allora dalla II Parte, e ancora una volta dal titolo: *Eraldo Affinati: il figlio, lo scrittore, l'insegnante*. Prima di passare in rassegna i volumi pubblicati, viene presentato lo scrittore, concentrando l'attenzione sull'importanza nel periodo dell'infanzia della sua solitaria formazione, delle letture, del primo approccio alla narrativa. «Dal momento dell'esordio, l'esperienza dell'uomo e dell'insegnante Affinati coincide con i suoi venti libri, i viaggi, i reportage, i racconti pubblicati su testate giornalistiche o su importanti miscellanee; con centinaia di articoli di attualità che raccontano, direttamente o indirettamente, dell'esperienza dell'insegnamento nelle scuole periferiche fino alla fondazione, nel 2008 […] della Penny Wirton» (p. 128). Una formazione e un *iter* di crescita che riscontriamo in ogni sua opera, come emerge dai tanti interventi critici, interviste e dialoghi con lo scrittore che Pierangeli ha selezionato per architettare un profilo biobibliografico completo e approfondito, che tiene conto dell'evoluzione del percorso di Affinati, dal debutto saggistico lirico legato all'opera di Tolstoj (*Veglia d'armi. L'uomo di Tolstoj*, 1992), al romanzo di una generazione (*Soldati del 1956*, 1993), ai già citati *Bandiera Bianca* (1995) e *Campo del sangue* (1997), alle esperienze di insegnamento, di viaggi (vedi il Marocco o i luoghi dei grandi scrittori italiani).

Forse un discorso a parte vale per il testo dedicato a don Lorenzo Milani (*L'uomo del futuro. Sulle tracce di don Lorenzo Milani*, 2016): «Un prologo e venti capitoli in cui si alterna il racconto della personalità di don Milani, agli incontri con testimoni diretti della sua opera, attraverso i luoghi della sua vita con reportage dal mondo, in situazioni in cui emerge un carisma simile a quello del Priore. […] Insegnare vuol dire accendere fuochi che si propagano dai Maestri agli allievi, indovinare, come diceva Milani, negli occhi dei ragazzi le cose belle che essi vedranno chiare domani e che noi vediamo solo confusamente» (p. 159). Ancora su don Milani è *Il sogno di un'altra scuola. Don Lorenzo Milani raccontato ai ragazzi* (2018), a proposito del quale scrive Zaccuri in una recensione («Avvenire», 4 settembre 2018) riportata sul testo: «Da un lato c'è il modello del priore ribelle, forse mai dichiarato con tanta nettezza come in quest'ultima prova; dall'altro c'è l'esperienza della Scuola Penny Wirton […]. Una Barbiana del XXI secolo, concepita in un momento nel quale la distinzione tra il privilegiato Pierino e lo svantaggiato Gianni (sono i due allievi tipo evocati nella celebre *Lettera a una professoressa*) è superata solo in apparenza» (p. 163).

Alla luce di questo bagaglio di informazioni, la Parte I può essere accolta in tutta la sua straordinaria carica di analisi, confronto e umanità. Ottimo consiglio quello di Pierangeli: con la base della seconda parte la lettura della prima scorre via rapida, coinvolgente e toccante. Il lungo saggio, articolato in 12 paragrafi, spazia tra i tanti scritti di Affinati, le interviste, i dialoghi, le esperienze, le fonti, le letture, i rimandi, in un caleidoscopio ordinato e organico in grado di rendere tutta la forza di una letteratura di notevolissimo impegno umano. Solo per citare alcuni dei concetti

intorno ai quali ruota l'analisi dell'opera dello scrittore: diversità, imperfezione, emarginazione, gratitudine, responsabilità, maturità, adolescenza, parola, affetto, dialogo.
Non manca Pierangeli di collocare lo scrittore nel panorama degli scrittori attivi negli anni Zero, con confronti che non sono mai distinzioni, ma semplice constatazione di originalità creativa e di identità di messaggio. Non mancano neppure gli aspetti linguistici della letteratura di Affinati: uno sperimentatore? o un grande osservatore della realtà che sa sentire e fare propria, e nella quale sa calarsi fino a capirne il linguaggio? Cosa c'è dietro l'alternarsi della prima e della seconda persona? Forse il termine più giusto è proprio quello di 'contaminazione': «A chi gli chiede cosa ha imparato dal "metodo" di don Milani per la creazione della Penny Wirton, lo scrittore preferisce parlare di stile, costruito da incontri, spesso imprevedibili, a cui seguono notevoli invenzioni lessicali, per raccontare in una dimensione narrativa che doni ulteriore energia e verità all'esperienza. Mischiando, contaminando. Non esiste un metodo precostituito. Ma solo la passione per l'uomo» (p. 28).
Ultima nota di merito per la ricchissima Bibliografia finale, che offre l'intera bibliografia di Affinati (*Narrazioni in volume*, *I manuali della Penny Wirton con alcuni racconti dell'autore illustrati da Emma Lenzi*, *Racconti*, *Testi sulla letteratura italiana*, *Saggi letterari su «Nuovi Argomenti»*, *Introduzioni a volumi di autori classici e contemporanei*, *Saggi su riviste*); segue una parte di *Articoli e recensioni sulle opere di Eraldo Affinati* (divisi per singolo libro pubblicato), e infine una di *Studi critici su Eraldo Affinati e rassegne sul romanzo contemporaneo*.
Un testo critico che è anche una guida, una chiave di accesso ragionata all'opera di uno scrittore al servizio dei ragazzi, della scuola, dell'integrazione, della giustizia e della libertà. Un testo che dovrebbe circolare nelle scuole, più per gli insegnanti che per i ragazzi, un testo che può portare ben oltre il messaggio letterario, verso un vero e proprio esame di coscienza sul ruolo del docente e della scuola, sulla missione umana e culturale che l'istruzione scolastica (e universitaria) è chiamata a svolgere all'interno della società.

Lorenzo Resio

Erminio Risso
'Laborintus' di Edoardo Sanguineti. Testo e commento
Seconda edizione aggiornata
Lecce
Manni
2020
ISBN 978-88-3617-001-2

Fra gli anniversari caduti nel 2020 vanno annoverati anche il decennale dalla morte di Edoardo Sanguineti e i novant'anni dalla nascita: sono tante in questo caso le occasioni con cui l'editoria ha voluto ricordare uno degli intellettuali più importanti dell'ultimo secolo. Tra queste, la casa editrice che negli ultimi anni ha accolto e raccolto molte delle sue pagine di poeta e saggista, Feltrinelli, riporta sul mercato tre classici brossurati della sua Universale Economica in una nuova veste. Si tratta di quel *Segnalibro* che nel 1982 ebbe il compito di mettere insieme i primi trent'anni di attività poetica, del successivo *Gatto lupesco* di inizio millennio e della *summa* antologica curata da Erminio Risso, al quale spetta ora il compito di introdurre anche le due raccolte precedenti, in linea con le altre opere sanguinetiane offerte al pubblico dalla casa editrice milanese.
La puntuale e ricchissima prosa del curatore e la confortante veste grafica, che presenta alcuni ritratti del poeta cromatizzati con sfumature in pastello in un percorso grafico a firma di Marco Petrella, possono in parte lenire il senso di spaesamento che forse assaliva il lettore, sulle medesime pagine ruvide, ma dietro una coperta con il ritratto fotografico del poeta, e rappresentare un invito a intraprendere un esercizio critico quale può essere un commento all'opera di Sanguineti, pregna di rimandi colti e (ri)usi di testi spesso noti al solo autore. È proprio a questa necessità che risponde la seconda edizione aggiornata del *'Laborintus' di Edoardo Sanguineti* firmato dallo stesso Risso, in cui la laborintica, appunto, poesia prosastica in versi più che liberi del genovese viene sviscerata con cura. La lettura di quello che assume la forma, per il commentatore, di un «romanzo in versi» (p. 54) viene qui guidata sapientemente grazie alla ricerca completa e soddisfacente svolta da Risso negli ultimi anni.
Il testo, «*unicum* da analizzare nelle sue peculiarità, […] figlio dell'*hic et nunc* del momento» (p. 66), è così arricchito da una guida che ne individua le fonti, le suggestioni e lo pone storicamente, non trascendendo quindi da una necessaria collocazione cronologica e biografica, che spesso potrebbe mancare nella lettura di un'opera che apparentemente è risultato dei soli istintivi moti dell'inconscio.
Tutt'altro che scrittura automatica, dunque, *Laborintus* è una cronaca dell'esaurimento «non in me ma *in re*» (p. 10), che richiede necessariamente i documenti atti a interpretarlo, documenti che spesso purtroppo non hanno trovato collocazione nelle raccolte di saggi e articoli, come ad esempio quelli opportunamente offerti da Risso, con Gian Luca Picconi, in *Edoardo Sanguineti e il gioco paziente della critica. Scritti dispersi 1948-1965. Con un'appendice di contributi su Sanguineti critico*, Milano, edizioni del Verri, 2017. Nel caso in questione però occorre scoprire il sabotatore, colui che, reo confesso, nel 1996 ammetteva di non avere «racco*lto* e rimescola*to* frammenti per frenare una rovina, ma per mettere a nudo, rovinosamente, rovine su rovine», da perfetto «uomo in rivolta», componendo, insomma, saggi che spieghino quell'idea di «poesia come anarchia» o, «piuttosto, come rivoluzione» sorta nel poeta nel 1951 (le ultime citazioni sono da Sanguineti, *Il plurilinguismo nelle scritture novecentesche*, in Id., *Il chierico organico. Scritture intellettuali*, a cura di Risso, Milano, Feltrinelli, 2000).

In questo caso si rivela illuminante la nuova appendice, aperta da una lettera di Cesare Pavese, o meglio dell'originale ricevuto da Sanguineti nel 1950 (prima dell'inizio di *Laborintus*) e conservato nei cassetti dello studio in attesa del fortunoso ritrovamento da parte del figlio Michele. Sulla «costruzione ossimorica» della missiva è intervenuta recentemente Laura Nay (con *Cesare Pavese: un sanguinetiano «sperimentatore» e «cattolico»*, in *Ritratto/i di Sanguineti. 1930-2010/20*, numero speciale di «Sinestesie», XXI, 2021, a cura di Allasia, Resio, Risso e Tavella, pp. 279-300: 279), ed efficacemente in quella lettura sorge ciò che la studiosa vede quasi come un'affinità tra i due poeti, malgrado l'«irritazione dello scrittore maturo verso il giovane» già ravvisata da Risso (p. 13). A cogliere la natura sabotatrice di Sanguineti, lo ricorda il curatore nella stessa pagina, fu invece Giuseppe Ungaretti, secondo quanto comunicò in una lettera del 18 luglio 1956 in cui annunciava a Sanguineti che *Laborintus* sarebbe stato da lui nominato per la rosa finale del premio Viareggio: «certe audacie del Futurismo, e l'esperienza di Joyce e di taluni anglosassoni, sono stati da lei assimilati con una originalità davvero ammirevole. E non è tipo di poesia dove l'originalità possa facilmente farsi strada». Lo stralcio, trascritto da Niva Lorenzini in *Ungaretti-Sanguineti: cronaca di una frequentazione* (ne *Il gioco paziente della critica*, cit., p. 291) dimostra come l'animo avanguardista e sabotatore dell'opera fosse invece stato bene accolto da colui che, nel 1988, a cent'anni dalla nascita, veniva ricordato dallo scribillatore come «emblema discriminante» destinato, in particolare con l'*Allegria*, a «liquida*re*, con il suo dettato sobrio e scavato, l'eloquenza vaticinante delle "tre corone" della "nuova Italia", e segnatamente quella dannunziana» (Sanguineti, *Lontano da Ungaretti*, in «Unità», 7 febbraio 1988).

A nostro modo di vedere, anche per questo, il punto centrale del volume sono le pagine dedicate al Sanguineti sabotatore. Si pensi alla pagina di «Alfabeta», supplemento 4, n. 69 del febbraio 1985, dal titolo già di per sé parlante di *Un giuoco sociale*, in cui Sanguineti sostiene che «oggi quello che mi appare più importante è il sabotaggio della letteratura». Oggi, 1985, come allora, trent'anni prima, sessant'anni fa, insomma. Come emerge già nell'analisi del dibattito con Alberto Moravia nel corso di una puntata di *Match* (cfr. Resio, *Dalla «setta degli Indifferenti» all'«incontenibile» «travoltismo»: tracce di Moravia nella* Sanguineti's Wunderkammer, in *Ritratto/i di Sanguineti*, cit., pp. 279-300) è bene che questo sabotaggio avvenga, anche dal punto di vista letterario, dall'interno del quadro stesso: «un sabotatore deve dissimularsi molto onestamente per condurre il proprio giuoco» (p. 347); per fare antiletteratura bisogna (saper) fare letteratura. È in questo gesto apertamente politico, posizione invero destabilizzante, che sta il significato di *Laborintus*, il senso dell'intero percorso alchemico-(falso)interiore a cui il lettore si presta, partecipando al gioco labirintico del linguaggio come specchio del mondo.

Un anno dopo, sempre su «Alfabeta», 84, maggio 1986, l'autore vede nella sua prima prova un «carattere erratico, e erraticamente carcerario, della ricerca attraverso la scrittura emblematica di uno smarrimento entro la fabbrica del mondo, nel recinto delle parole, tra i muri del reale, in un tempo storicamente concreto» (p. 353). Il mondo esteriore, quello volutamente contestato, lucidamente analizzato in un caotico enigma è il «recinto», la «fabbrica» nevrotica (quella di *Tempi moderni*, e come sbagliarsi del resto, se è citato a p. 357 come «mirabile allegoria del felice destino di un poeta». E sta parlando della carica dei poliziotti).

Il mondo, insomma, quello che appare come recinto da distruggere, è il labirinto entro il quale si perde il poeta. Quel plurilinguismo, già citato, in cui i «livelli stilistici che convivono variamente in un testo si risolvono in livelli linguistici» (Sanguineti, *Il chierico organico*, cit., p. 284). E la lingua è, insieme, il limite da superare e l'ariete con cui rompere quest'argine imposto dall'alto. La vicenda di Ellie, Laszo e λ insomma va oltre il contenuto (quello che per Nay analizzava Pavese nei testi pre-1951, evidentemente sbagliando): è la lingua, e l'uso ideologico di essa, a richiedere l'attenzione del lettore, a guidarlo (se possibile) nel labirinto novecentesco.

Di conseguenza, più che l'augurio di un «lavoro lungo e testardo» (p. 351), augurio pavesiano che Sanguineti liberamente accolse, al poeta novecentesco, almeno quello che, in forza all'avanguardia,

voglia (o volesse) abbattere il muro borghese imposto dalla Letteratura (quella, è ovvio, debitamente canonizzata e rigidamente classificata), non resta che un «sabotaggio lungo e testardo». E con questo si può capire quanto fosse fuori strada chi accusava il (presunto ex-) sabotatore di imborghesimento e inopportuno “inquadramento”.

Lorenzo Resio

Santorre di Santa Rosa
Confessions (1801-1813)
edizione critica a cura di Chiara Tavella
Alessandria
Edizioni dell'Orso
2020
ISBN 978-88-6274-964-0.

Nel numero monografico della rivista «Teca», volume X, n. 1 ns (giugno 2020), dedicato alla *Vertigine dell'archivio*, è recentemente apparso un articolo, a firma di Chiara Tavella, dal titolo *Storie di patrioti e di letterati tra le carte di un archivio piemontese. La famiglia Derossi di Santa Rosa: ricerche in corso* (pp. 61-70), in cui vengono presentati i numerosi spunti di ricerca offerti da un archivio comunale, quello della città di Savigliano (CN), considerabile un modello di eccellenza non solo per la ricchezza del suo patrimonio documentario, ma anche grazie all'impegno profuso dalla direttrice Silvia Olivero per riordinare e valorizzare i vari fondi lì conservati, come quello, assai prezioso, dei conti Derossi di Santa Rosa.
Sull'archivio di questa nobile famiglia saviglianese è attivo da qualche anno un ampio progetto di ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Torino, coordinato da Laura Nay, nell'ambito del quale sono state promosse varie iniziative di studio e di divulgazione. A occuparsi delle carte del più celebre della casata dei Derossi, il patriota Santorre di Santa Rosa (1783-1825), è stata, oltre alla stessa Nay (*«Eretici» e garibaldini: il sogno dell'Unità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012; *Un «gentleman inglese sull'italiano e sul greco»: Ugo Foscolo, Santorre di Santa Rosa e il romanzo epistolare europeo*, in «Cahiers d'études italiennes», XX, 2015, pp. 251-268), proprio Tavella, la quale, oltre al volume che qui si presenta, ha già pubblicato un *Contributo alla biografia letteraria di Santorre di Santa Rosa* (Torino, Biblioteca della Regione Piemonte-Centro Gianni Oberto, 2013) e una decina di altri saggi che hanno contribuito a ravvivare l'interesse e a proporre nuove linee di ricerca nei confronti di uno scrittore-soldato su cui avevano precedentemente attirato l'attenzione vari maestri dell'ateneo torinese, da Vittorio Cian (*Gli alfieriani-foscoliani piemontesi ed il Romanticismo lombardo-piemontese del primo Risorgimento*, Torino, Società Nazionale per la Storia del Risorgimento, 1934) a Marziano Guglielminetti (*L'io dell'Ottantanove e altre scritture*, a cura di Nay e Allasia, Firenze, SEF, 2008, pp. 99-143, 247-257).
Il libro curato da Tavella per le Edizioni dell'Orso offre i risultati di una lunga ricerca condotta attorno ai manoscritti e alla biblioteca di Santa Rosa: l'edizione critica degli inediti *journaux intimes* giovanili di Santorre è infatti preceduta da un'esaustiva introduzione che arricchisce e, in qualche modo, completa gli studi ottocenteschi compiuti dalla curatrice negli ultimi dieci anni. Le *Confessions (1801-1813)* santarosiane vengono presentate come documento «esemplare per rileggere la storia culturale dell'*establishment* politico e intellettuale agli inizi del XIX secolo» (p. 53) e grazie al resoconto diaristico, arricchito da interessanti memorie della vita quotidiana, consentono di ricostruire il clima in cui visse il giovane Santorre, quello in cui germinava l'idea di Patria. Queste dense pagine autobiografiche dimostrano che la militanza del patriota piemontese, di cui sono testimonianza le inedite *Confessioni (1815-1817)* e i *Ricordi 1818-1824 (Torino, Svizzera, Parigi, Londra)* (questi ultimi, invece, pubblicati per le cure di Montersino, Firenze, Olschki, 1998), compilati durante il delicato ventennio compreso tra la Restaurazione e l'esilio, affonda le proprie radici ideologiche negli anni della formazione giovanile dell'autore. Le *Confessions* custodiscono dunque le informazioni necessarie per comprendere quello che diverrà, secondo un altro saggio di

Tavella, un intellettuale impegnato «che affianc*herà* l'attività politica a quella letteraria e che affid*erà* un compito civile anche alla scrittura e alla letteratura» (la frase è tratta da *I primi moti d'Italia e Santorre di Santa Rosa negli scritti desanctisiani*, in «Studi Desanctisiani», VI, 2018, p. 108). Attraverso un ricco apparato di note, la curatrice mette in relazione i *journaux intimes* con altri documenti d'archivio, come gli inediti *Brouillons littéraires* – dai quali si spera di poter prossimamente ricavare un'edizione– e con i volumi della Biblioteca Santa Rosa, per ricostruire le letture, i progetti creativi e i modelli dell'autore, da Sant'Agostino e Rousseau, da cui Santorre riprende anche il titolo dei propri diari, a Vittorio Alfieri, amatissimo dal giovane piemontese per la sua capacità «accendere nel […] cuore le eroiche virtù ed elevare i […] pensieri» (p. 61). In Santa Rosa la forza di quel «rêve italique», assimilabile in qualche modo a quella che animerà ideologicamente De Sanctis, diviene quella di coloro che sono «malinconici, concentrati, muti, che si separano dalla realtà e stanno continuamente astratti, rapiti, e si creano un mondo di fantasmi» (cfr. *Mazzini e la scuola democratica*, a cura di Carlo Muscetta e Giorgio Candeloro, Torino, Einaudi, 1951, p. 170).

Nell'anno in cui si celebra la ricorrenza del Bicentenario dei Moti del 1821, grazie alle *Confessions* si può riscoprire la profonda umanità di uno dei più ferventi animatori dell'insurrezione piemontese, attraverso quell'«ingenua narrazione» che ha permesso all'autore di «dipingere la *sua* anima tutta intera», «senza lodi» e «senza riserve» (p. 22), restituendoci un ritratto molto diverso dagli stereotipi dell'eroe risorgimentale che si sono sedimentati nel tempo.

Gualberto Alvino

Pietro Trifone - Massimo Palermo
Grammatica italiana di base. Quarta edizione con esercizi di autoverifica ed esercizi online di ripasso
Bologna
Zanichelli
2020
ISBN 978-88-0842-038-1

«La *Grammatica italiana di base* dà risposte sugli usi linguistici più recenti, spiega le regole dell'italiano e le eccezioni che lo caratterizzano in maniera semplice, anche attraverso numerosi esempi»: così, nel paratesto, gli Autori presentano la quarta edizione di questo prontuario, nato nel 2000 come manuale di consultazione per gli studenti stranieri italofoni di medio-alta competenza linguistica e riedito nel 2007 e nel 2014 con arricchimenti sia negli esempî (tutti d'invenzione, ma plasmati sull'uso vivo) sia negli esercizî d'autoverifica (cartacei e *online*, con soluzioni) sia, soprattutto, nelle schede riservate ai dubbî più comuni e nelle rubriche d'approfondimento che concludono le sezioni, dedicate ai seguenti argomenti: *Suoni e lettere*; *L'articolo*; *Il nome*; *Gli aggettivi qualificativi*; *Gli aggettivi pronominali*; *I pronomi personali, relativi, allocutivi, doppi*; *Il verbo*; *L'avverbio*; *La preposizione*; *La congiunzione*; *L'interiezione*; *La frase semplice*; *La frase complessa*; *La formazione delle parole*. Particolarmente utili, oltre all'*Indice analitico*, le appendici sui *Verbi irregolari* di tutte le coniugazioni e sulle reggenze di oltre 500 verbi. La terminologia tecnica è ridotta al minimo, se non perfino azzerata, come nei seguenti casi concernenti le relative esplicative, le relative limitative e il *ci* attualizzante:
− «La presenza o l'assenza della virgola prima e dopo una proposizione relativa può far assumere alla frase significati diversi: *gli amici, che credono in te, non ti abbandoneranno* (ossia tutti gli amici), *gli amici che credono in te non ti abbandoneranno* (non tutti: solo quelli che credono in te). Nel primo caso la relativa aggiunge un'informazione nuova, nel secondo circoscrive il significato dell'antecedente» (36);
− «La particella avverbiale *ci*, unita ad alcuni verbi, indebolisce [diremmo che perde completamente] il proprio significato originario ('qui', 'in questo luogo') ed è usata come elemento rafforzativo. Quest'uso è più frequente nel registro colloquiale e riguarda il verbo *avere* (*ci hai fame? ci hai sonno?*) e i verbi di percezione (*da un po' di tempo non ci vedo bene*). In questi casi la particella *ci* è in un certo senso superflua. Le corrispondenti frasi *hai fame?*; *hai sonno?*; *da un po' di tempo non vedo bene* sono possibili. In altri casi la particella *ci*, che pure ha un significato molto 'debole', è però necessaria, cioè non può essere omessa senza cambiare il significato del verbo» (145).
Alcune rapide osservazioni (già da noi formulate nella recensione della terza edizione, apparsa in «Studi linguistici italiani», XLI [XX della III serie] 2015, fasc. I, pp. 144-47, e in gran parte accolte):
− «La sola parola italiana che si scrive con due *q* è *soqquadro* 'scompiglio'» (19): aggiungeremmo *biqquadro* e *beqquadro* (nonché l'altro *unicum* ortografico italiano: *taccuino*).
− «Nell'ortografia italiana antica la *i lunga* si usava per rendere la *i* semiconsonante in posizione iniziale e intervocalica (*jeri*, *sajo*)» (21): non solo in antico, ma sino al Novecento inoltrato, e anche in posizione finale (contrazione della doppia *-i*: *varj*, *studj*).
− «L'elisione è prevalente, ma non obbligatoria con la preposizione *di* (specialmente davanti a parola cominciante per *i*): *d'invitare* […]» (24): nell'uso attuale la rinuncia all'elisione con *di* è nettamente preponderante, non solo nelle scritture letterarie e sorvegliate.

− «Si ha elisione solo in particolari contesti: con l'avverbio di luogo *ci*, che prende l'apostrofo solo davanti al verbo *essere* (*c'è*, *c'erano* ma *ci abitano*, *ci arrivano*, *ci inciampano* […]» (ivi): non sarebbe superfluo avvertire che l'avverbio *ci* si può apostrofare davanti a qualsiasi verbo iniziante per *i-* o per *e-*, le sole vocali che ne consentano la pronuncia non occlusiva velare ma affricata palatale.
− «[L'elisione] è di solito evitata con le particelle *ci*, *vi* e *ne*: *ci hanno visto*, *vi ho detto* […]» (ivi): d'accordo per *ne*, non per *vi*: *v'ho detto* restituisce 94.000 risultati in Google (d'ora in poi G), *v'ha detto* 177.000 (e nella lingua letteraria l'elisione è di gran lunga preferita). Riguardo a *ci*, non si tradirebbe l'indole del manuale specificando che *c'hanno* (grafia popolare per *ci hanno*, assai in voga nella narrativa mimetica del parlato a decorrere almeno dai romanzi borgatari di Pasolini) equivale, per il motivo di cui sopra, a *che hanno*.
− «L'elisione non si produce mai davanti a *i* semiconsonantica: *lo iato* […]» (25): saremmo più elastici, dato che per *l'iato* la Rete e *Google libri* restituiscono migliaia di risultati, anche relativamente al periodo compreso tra il XX e il XXI secolo.
− «Il raddoppiamento fonosintattico si ha dopo […] *da* (solo in Toscana), […] dopo *come* (solo in Toscana), […] dopo *dove* (solo in Toscana)» (27): il fatto, specie in una guida pratica, è tutt'altro che capitale (l'attuale tendenza nelle scuole di dizione è di evitare il raddoppiamento per riflesso del prestigio dell'italiano parlato in area settentrionale); tuttavia, visto che gli Autori toccano la questione, potrebbero forse avvisare che il raddoppiamento è proprio anche delle parlate centromeridionali quando *come* introduce un termine di paragone (cfr. il romanesco *come mme*, ma non **come mmangi*).
− «I nomi non numerabili […] non hanno plurale (**i latti*, **i sangui*)» (64): il plurale del nome massa *latte*, come di *riso* e *cemento* (76), si va sempre più affermando (G40.000).
− «I nomi in *-sore* formano il femminile aggiungendo *-itrice* al tema dell'infinito del verbo da cui derivano: […] uccisore - uccidi**t**rice» (67): anche *uccisora*.
− «*misero* ha come superlativo *miserrimo*» (97): attestato nella tradizione letteraria fin dai primi secoli, *miserissimo* è tuttora impiegato nel parlato e nello scritto non solo informale (*miserissimo* + *miserissima* + *miserissimi* + *miserissime* G10.000; forme canoniche G139.000).
− «Le subordinate implicite costruite con il verbo all'infinito, al participio o al gerundio hanno normalmente lo stesso soggetto della principale» (182): non già «normalmente» ma obbligatoriamente, e offriremmo almeno un esempio.
− «Participi presenti senza verbo corrispondente: […] *balbuziente* (dal latino *balbutire* 'balbettare'); […] *claudicante* (dal poco usato *claudicare* 'zoppicare'); […] *vigente* ('che è in vigore', dal verbo raro *vigere*)» (188-89): *balbutire* è un verbo italiano ricco d'attestazioni letterarie e lessicografiche; *claudicare* e *vigere* sono indubbiamente più rari, ma non asseriremmo che i participî *claudicante* e *vigente* sian privi di base.
− «*lì* e *qui* sono usati di preferenza con riferimento a un punto preciso: diremo infatti *la presa del telefono dev'essere spostata da qui a lì*» (202): come risulta dalla letteratura, dalla Rete e dai *media*, le coppie *qui/qua* e *lì/là* — fuorché nelle espressioni del tipo *di là dalla siepe* e *di qua dal ponte*, che pare non consentano scelta — sono perfettamente intercambiabili.
− «[Il suffisso *-erìa* indica] luoghi dove si produce o si vende qualcosa [e] nomi di quantità» (312-13): non di rado assume anche valore spregiativo (*canzonetteria*, *romanzeria*, *sonetteria*, ecc.).
− «[Il suffisso *-esco* si usa] per lo più con valore spregiativo» (313): non diremmo «per lo più» ma talvolta (*dantesco*, *quattrocentesco*, *claunesco*, ecc. non sono spregiativi).
− Così la premessa alla sezione *Reggenze verbali*: «il segno "+" indica che il verbo richiede il complemento oggetto. Le parentesi indicano che l'oggetto può essere sottinteso» (396); infatti, sotto il verbo *chiedere* leggiamo quanto segue: «(+) *Marco chiede sempre (notizie) di te*». Sennonché, alcuni verbi che possono non richiedere l'oggetto sono contrassegnati dal segno + senza parentesi: *affittare* (*gli agenti immobiliari preferiscono a. che vendere*); *aggiungere* (*in arte è meglio togliere*

che a.); *apprendere* (*vedo che non sei qui per a. ma per scaldare il banco*); *ascoltare* (*preferisci parlare che a.*); *attaccare* (*sei sempre pronto ad a.!*); *attendere* (*ogni volta che si tratta di a. mostri impazienza*); *avere* (Erich Fromm, *Avere o essere?*); *cacciare* (*odio la pésca, preferisco c.*); *cambiare* (*sei insopportabile! quando ti decidi a c.?*); *cercare* (*chi cerca trova*); *colpire* (*un bravo pugile dev'essere sempre pronto a c.*); *comandare* (*detesto c.*); *condire* (*l'olio serve a c.*); *confessare* (*c. fa bene allo spirito*); *conoscere* (*c. è meglio che ignorare*); *consumare* (*se vuoi sederti al tavolo del bar devi c.*); *contare* (*tu non conti più degli altri*); *convincere* (*la tua tesi non convince*); *copiare* (*se vi sorprendo a copiare vi annullo il compito*); *cucinare* (*adoro c.*); *dimenticare* (*bevo per d.*); *disegnare* (*oggi non mi va di d.*); *eseguire* (*hai il compito di e., non di pensare*); *fingere* (*vuoi smetterla di f.?*); *firmare* (*gli analfabeti non sanno f.*); *imbrogliare* (*non i.!*); *imparare* (*da te imparo sempre di più* [inoltre il verbo è erroneamente collocato prima di *imbrogliare*]); *informare* (*i giornali servono a i., non a formare*); *intendere* (*in grado di i. e di volere*); *inventare* (*racconto solo esperienze vissute: non so i.*); *istruire* (*il compito del maestro è quello di i.*); *occupare* (*gli studenti hanno deciso di non o.*); *offrire* (*quando si tratta di o. ti defili*); *operare* (*o. a quest'ora per un chirurgo è un dramma*); *osservare* (*non limitarti a guardare: osserva*); *pagare* (*il crimine non paga*); *parcheggiare* (*non sono riuscito a p. sotto casa*); *perdere* (*bisogna saper p.*); *perdonare* (*impara a p.*); *pettinare* (*so pettinare benissimo*); *presentare* (*Carlo Conti presenta meglio di Pippo Baudo*); *raccontare* (*saper r. non è da tutti*); *ricevere* (*in casa mia si riceveva ogni mercoledì*); *ricordare* (*in certi casi è più igienico dimenticare che r.*); *rischiare* (*mi è sempre piaciuto r.*); *risparmiare* (*in questi tempi bisogna r.*); *sopportare* (*s. non è il mio forte*); *staccare* (*ogni tanto fa bene s. e riposarsi*); *subire* (*sei destinato a s.*); *togliere* (*in poesia è meglio t. che aggiungere*); *tradire* (*sono un tipo fedele, non riesco a t.*); *trasmettere* (*Radio Roma non trasmette più da anni*); *uccidere* (*nato per u.*); *vendere* (*in questa piazza non si può vendere*); *vincere* (*non sempre si può v.*); *volere* (*se desideri essere felice devi smettere di v.*). Viceversa, sia *arrivare* che *brillare* possono essere transitivi: *Luca scappò, ma lo arrivai in pochi secondi*; *il pestino si usava per brillare l'orzo*.

copyright
© 2021 - Vecchiarelli Editore - Manziana

VECCHIARELLI EDITORE