

Francesco Eugenio Barbieri

Lo spazio d'azione della letteratura

Secondo piano di Laura Benedetti tra campus novel e romanzo giallo

Secondo piano,¹ il secondo romanzo di Laura Benedetti, docente di letteratura italiana alla Georgetown University di Washington le cui ricerche spaziano dalla prosa boccaccesca alla quadrilogia di Elena Ferrante, rimane a cavallo fra generi letterari diversi. Come buona parte della critica ha rilevato, dietro un linguaggio volutamente semplice e povero di barocchismi linguistici si nasconde un romanzo complesso. La scrittura di Laura Benedetti è efficace e tagliente, una prosa che non esiterei a definire al laser: arriva dritta al punto, prende la mira e va a colpire precisamente al cuore del problema, descrive e affronta situazioni complesse in maniera diretta ed esplicita. Ma l'apparente semplicità è un velo che solo parzialmente riesce a schermare la stratificazione tematica e i nodi concettuali presenti nella narrazione.

Perno attorno a cui ruota la vicenda è il misterioso decesso di Jacopo Buonsignori, anziano e stimato docente di letteratura italiana alla Harville University, un piccolo campus incastonato in un'ansa dello Hudson. È però difficile definire con sicurezza il genere letterario dell'opera: *Secondo piano* si colloca in equilibrio fra generi diversi, in un punto intermedio tra il romanzo giallo, il *campus novel* e una denuncia della pericolosa situazione di crisi dell'istruzione umanistica sulla falsariga di quanto messo in luce da Martha C. Nussbaum nel suo prezioso saggio del 2010 *Non per profitto*. Come osserva Serena Guarracino, «costruito come un giallo anomalo in cui l'omicidio, la cui vittima è un docente di italiano alle soglie della pensione, avviene quasi a metà del romanzo, e la conclusione (che non anticipo) non porta a nessuno scioglimento rassicurante, il romanzo è anche, o forse soprattutto, un'amara riflessione sullo stato dell'istruzione superiore e della cultura critica nel "primo mondo"». ² Nel romanzo si rileva una scissione, una vera e propria frattura, più o meno a metà, nel sedicesimo dei trenta capitoli: con la morte dell'anziano professore, la narrazione vira bruscamente dai toni satirici della prima parte - che possiamo associare, come vedremo tra poco, a quelli del *campus novel* - a toni più cupi, propri del romanzo giallo tradizionale, con i suoi temi classici: dalla scoperta del cadavere, che sconvolge i già delicati equilibri all'interno del campus, fino all'inevitabile soluzione finale che però, a differenza del canone classico del romanzo giallo, non è in grado di ristabilire fino in fondo l'ordine e l'equilibrio nel contesto ambientale. L'interesse per le sorti dell'università non è argomento nuovo nella riflessione italiana e non pochi docenti hanno negli ultimi anni pubblicato denunce e reportage sulla controversa situazione della nostra accademia. Si tratta però spesso di lavori che assumono la forma saggistica come la più idonea a evidenziare crisi e problemi: e si

¹ Laura Benedetti, *Secondo piano*, Pisa, Pacini Editore, 2017.

² Serena Guarracino, *Dai campi dell'Utah alle ferite d'Abruzzo*, in «Leggendaria», 129, Maggio 2018, p. 63.

vedano ad esempio due tra i principali scritti di quest'ambito, *L'università struccata*, di Raul Mordenti e *Universitaly. La cultura in scatola* di Federico Bertoni.³ *Secondo piano*, che viene letto prevalentemente come esemplare del genere del giallo e tale di fatto considerato dalla casa editrice e da buona parte della critica, a mio parere presenta in verità anche molte caratteristiche del *campus novel* di stampo angloamericano ed è dunque interpretabile alla luce delle acquisizioni critiche a proposito di tale sottogenere narrativo.

Scopo di questo contributo è un'analisi delle caratteristiche testuali, al fine di evidenziare come questo romanzo si collochi a cavallo tra generi letterari diversi, senza però trovare una precisa definizione e rimanendo quindi passibile di diverse letture e altrettante interpretazioni. È proprio questa possibile lettura multipla a contribuire, come ha rilevato Guarracino, al suo apprezzamento da parte di un pubblico trasversale, «una lettura fresca e godibile, dove si affacciano personaggi minori caratterizzati con cura e allo stesso tempo non si teme di affrontare le grandi questioni [...]. Una scrittura che non ha paura di ripercorrere gli stereotipi dei generi letterari più classici per poi abbandonarli senza remore».⁴

Il professor Federico Conti, detto Fede, è il direttore del Dipartimento di Italiano della Harville University, una piccola ma fiorente università statunitense. La sua vita rispecchia in tutto e per tutto quella di un normale accademico della provincia americana che rivesta, all'interno della propria istituzione, una posizione di coordinamento. Egli conduce un'esistenza tranquilla nella quale il tempo per la ricerca e la didattica è sempre troppo poco, costantemente eroso da tutte le incombenze burocratiche di cui il corpo docente si deve fare carico: programmazioni, contratti, gestione delle piccole crisi interne fra i docenti e qualche studente poco avvezzo a rispettare le gerarchie. Sposato con Marta, ha un figlio, Marco, apparentemente affetto da una lieve forma di autismo che lo spinge a rinchiudersi nel suo mondo e a comunicare con i genitori preferibilmente attraverso piccoli giochi di enigmistica, denominati «duplicazioni crittografiche». Fede è inoltre un grande appassionato di tennis e di camminate in montagna con la fidata cagnetta Laudomia. Purtroppo, la situazione attuale degli studi di italianistica alla Harville University, ovvero il lento ma costante calo del numero di studenti iscritti ai corsi del Dipartimento di Italiano, costringono il decano dell'università, Ralph, a un radicale ripensamento dell'assetto istituzionale verso una riduzione dell'offerta formativa del Dipartimento stesso. Tale scelta avviene in nome di una filosofia di spesa che possa essere sostenibile e che allo stesso tempo rispecchi quelle che lui definisce le nuove necessità globali della didattica universitaria: più economia e più scienze, più infrastrutture e un allenatore strapagato per la squadra di football dell'università, a discapito degli investimenti per l'assunzione di personale nel sapere umanistico, troppo spesso ritenuto inutile in un'ottica di spendibilità nel mondo del lavoro. Il prossimo pensionamento di Jacopo Buonsignori, anziano e pittoresco professore del Dipartimento con cinquant'anni di servizio ed esperto di Dante e Medioevo,

³ Raul Mordenti, *L'università struccata*, Milano, Punto Rosso, 2010, e Federico Bertoni, *Universitaly. La cultura in scatola*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

⁴ Serena Guarracino, *Dai campi dell'Utah alle ferite d'Abruzzo*, cit., pag. 63.

sembra destinato a dare il colpo di grazia al corpo dei docenti di Italiano. In sua sostituzione, Fede vede designato con molta facilità dal decano un esperto di ecocritica, in possesso di un alquanto incidentale dottorato in italiano, Roger Bortolo, studioso che come unica credenziale accademica ha quella di essere italo-americano e sposato con una brillante docente di chimica, corteggiata dall'ateneo per le sue ricerche di grande impatto.

Le cose si complicheranno ulteriormente nella seconda parte del romanzo, quando Jacopo verrà trovato morto, apparentemente assassinato con un colpo ben assestato in testa, nell'ufficio di Fede. Di fianco al suo cadavere un messaggio in codice, evidentemente scritto dal malcapitato poco prima di spirare, nel tentativo di lasciare un indizio sulla sua morte: «Siena mi fé...». L'uscita di scena così tempestiva di Jacopo non fa altro che alimentare nella mente di Fede il sospetto che l'anziano amico sia stato fatto fuori in nome di una migliore gestione dei punteggi organico dell'università. Le indagini non portano da nessuna parte e benché la narrazione si chiuda con la scoperta dell'incidentalità della morte dell'anziano professore, vengono lasciati aperti molti interrogativi sulle vere motivazioni di questo decesso, che rassomigliano fin troppo da vicino agli stessi interrogativi che Fede si pone sul destino delle scienze umanistiche all'interno della sua università e più in generale nel mondo dell'istruzione superiore.

Secondo David Lodge, per *campus novel* si intende generalmente una narrazione che si svolge all'interno di un contesto universitario, dal punto di vista doppiamente ambientale e situazionale.⁵ A differenza del *varsity novel*, i cui tratti salienti consistono nella descrizione della vita e del processo di maturazione degli studenti universitari, il *campus novel* annovera fra i suoi protagonisti unicamente personale docente o comunque impiegato nei ranghi dell'università. Si tratta, come ha rilevato lo stesso Lodge, di un genere prevalentemente di stampo anglosassone, dove tale personale docente e amministrativo detiene il punto di vista narrativo.

Esiste poi un problema strettamente collegato alla nomenclatura. Spesso viene trascurata la dicotomia, invece abbastanza precisa, tra *campus novel* e *academic novel*. Come rilevato da buona parte della seppur recente critica,⁶ il primo designa più precisamente il romanzo accademico di stampo anglosassone nei cui paesi, per tradizione, l'università assume la forma di un microcosmo a sé stante, delimitato dai confini del campus stesso. Il *campus novel* si svolge in un ambiente circoscritto e vede tra i protagonisti quasi esclusivamente coloro i quali fanno parte di quell'enclave. Sebbene Lodge non riconosca una sostanziale differenza fra le due tipologie e anzi affermi di usare indifferentemente le due definizioni, ci ricorda però che l'*academic novel* è un contenitore più inclusivo, di cui fanno parte anche narrazioni o situazioni di matrice europea, dove edifici e dipartimenti dell'università sono inseriti nel tessuto urbano della città (si pensi per esempio alle strutture delle

⁵ Cfr. David Lodge, *Nabokov and the campus novel*, «Cynkos», Volume 24 n°1, mise en ligne le 20 mars 2008. URL: <http://revel.unice.fr/cynkos/index.html?id=1081>

⁶ Per una trattazione in italiano si veda Beatrice Seligardi, *Finzioni accademiche. Modi e forme del romanzo universitario*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018.

facoltà e dei dipartimenti nelle università italiane, in special modo quelle umanistiche che tradizionalmente occupano edifici storici sparsi per i centri cittadini).

Date queste premesse, è possibile attribuire a *Secondo piano* le caratteristiche principali del genere del *campus novel*: tutta l'azione si svolge all'interno del campus della Harville University; quasi tutti i protagonisti, o per lo meno quelli principali, sono inquadrati nei ranghi dell'università a vario titolo; infine almeno metà della narrazione ruota attorno a problemi e conflitti di natura didattica, come l'attribuzione di contratti di insegnamento, il ripensamento della programmazione didattica in maniera più funzionale e i problemi collegati al pensionamento dell'anziano docente di letteratura medievale e alla sua sostituzione.

È sempre Lodge a rilevare come l'aumento esponenziale nella produzione di romanzi accademici a partire dagli anni cinquanta sia legato all'espansione dell'istruzione universitaria, che ha impiegato nei ranghi delle facoltà umanistiche diversi artisti in qualità di docenti. Gli scrittori, facilitati dagli orari di lavoro e dalle lunghe pause fra i semestri di lezione, trovavano nella vita del campus la tranquillità necessaria per scrivere. E siccome i romanzieri tendono a trarre spunto per le loro creazioni dalle proprie esperienze, ecco spiegato secondo Lodge l'aumento esponenziale di romanzi a tema universitario.

Il caso di Laura Benedetti è però, questa volta, opposto: comincia la sua carriera in qualità di studiosa e accademica, e approda alla letteratura solo in un secondo momento. Nondimeno tutto il suo bagaglio di esperienze si riversa in entrambe le sue prove narrative: il primo romanzo del 2015, *Un paese di carta*, incentrato sul tema della migrazione e solo marginalmente interessato al mondo accademico, e a seguire *Secondo piano*, pubblicato a soli due anni di distanza, nel 2017.

Non deve dunque sorprendere la scelta di questa particolare ambientazione universitaria. Pur essendo a pieno diritto un romanzo italiano di un'italianissima autrice, il campus americano rimane un luogo molto familiare a Benedetti, che ha svolto tutta la sua carriera di studiosa nel Nord America. Dopo la laurea a Roma e il master in Canada, si sposta negli Stati Uniti dove tutt'oggi risiede e insegna. Il romanzo, così come la sua autrice, si colloca a cavallo fra due mondi e due culture: l'Italia oggetto di studio del suo protagonista e il campus americano luogo e anch'esso oggetto della narrazione.

Un altro punto da tenere in considerazione nell'interpretazione di *Secondo piano* è che, come rileva David Lodge, il *campus novel* è per lo più un genere dalla forte componente satirica e in grado di esercitare una grande fascinazione sui lettori europei. In questo risiederebbe la sostanziale differenza fra il romanzo accademico di stampo angloamericano e i pochi esempi europei: laddove lo scrittore statunitense non si sottrae alla messa in risalto e alla denuncia, a volte anche feroce, delle contraddizioni e degli intrighi che avvengono all'interno delle università, il narratore europeo tende a preservare l'aura quasi mistica di sapienza e di seria professionalità, secondo un'idea propria dell'ambiente accademico continentale.

Come inoltre è stato evidenziato da Kenneth Womack, la decostruzione ironica della figura del docente universitario, quella che lui definisce una «poetica peggiorativa» della figura dell'accademico e della sua vita, si traduce molto spesso sul piano

diegetico nella problematizzazione delle ristrettezze economiche e di budget, nonché nel cedimento alle fascinazioni delle più recenti teorie critiche.⁷

Ed è proprio su queste due questioni che si apre la narrazione di *Secondo piano*. A causa del vertiginoso calo nel numero delle iscrizioni nei corsi di italiano □ una disciplina che non è più in grado di rispondere alle nuove direttive di globalizzazione e internazionalizzazione della didattica imposte dai piani alti dell'ateneo □ è impossibile per Fede ottenere finanziamenti per i corsi del suo dipartimento, tantomeno il bando di un nuovo posto di letteratura medievale per sostituire l'anziano medievalista Jacopo, ormai praticamente in pensione dopo cinquant'anni di onorato servizio all'università.

La seconda questione è, paradossalmente, innescata proprio dalla soluzione che il decano Ralph ha pensato per uscire dall'*impasse* nella quale versa il Dipartimento di Italiano. Per risolvere la carenza di organico, e contemporaneamente per dare una ventata di novità ai corsi a suo dire un po' stantii offerti dal Dipartimento, egli non trova niente di meglio che affiancare agli italianisti un tale Roger Bortolo, sedicente studioso di ecocritica, una nuova disciplina secondo il decano stesso tanto alla moda e più rispondente alle esigenze di ammodernamento e a quella richiesta di una prospettiva globale imposta dalla nuova politica aziendalista che governa l'istruzione superiore americana.

Secondo Womack, nel *campus novel* vi è un preciso collegamento tra l'utilizzo di personaggi presi dall'ambiente accademico e situazioni universitarie usate in maniera satirica e ironica all'interno della narrazione, allo scopo di mettere in luce e di esplorare le questioni endemiche all'università stessa.⁸ In altre parole, raccontare i problemi dell'università, per quanto si possano a volte assumere toni iperbolici o grotteschi, e ambientare la storia all'interno di un Dipartimento che sta per essere soppresso per mancanza di respiro globale, equivale non solo a ridicolizzare alcuni stereotipi e malcostumi dell'ambiente accademico, ma è un'utile maniera per svelare e portare all'attenzione del grande pubblico le problematiche più generali che sta vivendo l'università contemporanea, senza ricorrere alla complessità della forma saggistica propriamente detta, che spesso è riservata a una cerchia di lettori più ristretta.

Benedetti si dimostra un'attenta lettrice di Martha Nussbaum, che dell'importanza delle discipline umanistiche e della cultura letteraria come materie fondanti di una vera e propria cittadinanza globale e informata è sempre stata una strenua sostenitrice. Pensiamo per esempio a lavori come il saggio del 1995 intitolato *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life* e anche al celeberrimo *Not for Profit. Why Democracy Needs the Humanities* del 2010.⁹ Specialmente in questo ultimo lavoro, la Nussbaum denuncia come all'interno del sistema di istruzione statunitense le materie umanistiche siano considerate alla stregua di fronzoli inutili,

⁷ Kenneth Womack, *Postwar Academic Fiction. Satire, Ethics, Community*, New York, Palgrave, 2002, pp. 1-2.

⁸ Ivi, p. 2.

⁹ I due libri sono tradotti in italiano: Martha Nussbaum, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, Milano, Mimesis, 2012; Ead., *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino, 2011.

che è bene rimuovere se si vuole rimanere competitivi sul mercato globale. Ciò che viene condannato è un modello educativo orientato esclusivamente al profitto, a scapito di un percorso formativo che miri invece ad un'idea di cittadinanza più inclusiva e coltivi la capacità di pensare in maniera critica. Coltivare l'immaginazione abitua l'uomo a operare scelte consapevoli nei riguardi della complessità della dimensione globale di oggi. E in questo senso, il pensiero critico può in effetti risultare pericoloso per un paradigma orientato esclusivamente al profitto individuale (e non invece a un'equilibrata distribuzione della ricchezza), che ha bisogno di ingranaggi ben oliati che si conformino a un'idea di funzionamento preimpostata per realizzare il suo scopo primario. Per Nussbaum l'unica pedagogia possibile è un'educazione di stampo socratico, che esalti l'importanza del ragionamento (da cui anche il titolo del quarto capitolo del volume) come fattore essenziale, per far sì che il cittadino sia in grado di avere voce nelle politiche che ne governano la vita e, al contempo, sia in grado di empatizzare a livello umano con l'eterogeneità e la complessità della società globale contemporanea. Globalizzazione non significa solo profitto e circolazione di capitali, come sembra sostenere il decano Ralph nell'illuminante capitolo di *Secondo piano* di cui discuteremo tra poco, ma significa soprattutto incontro con l'altro, un ripensamento radicale della società contemporanea in maniera sempre più inclusiva che, per funzionare al meglio, ha bisogno di un'educazione alla complessità e alla cultura realizzabile solo attraverso una solida base data dalle scienze umanistiche.

L'influenza di Martha Nussbaum, e delle sue posizioni fortemente favorevoli alla cultura umanistica, sono palesemente riscontrabili in primo luogo nella produzione critica della Benedetti. Lo dimostra, ad esempio, un suo recente studio, *La letteratura come educazione alla diversità e fondamento della democrazia: gli esempi di Clara Sereni e Amara Lakhous*,¹⁰ la cui chiave ermeneutica, utilizzata per l'interpretazione di *Casalinghitudine* di Clara Sereni, è proprio ripresa dalla tesi della filosofa americana a favore del romanzo rispetto ad altri generi letterari. Ma è ancora in *Secondo piano* che l'influenza del pensiero di Nussbaum si afferma con forza: il secondo capitolo del romanzo si legge come una gustosa parodia delle più recenti tendenze globaliste di cui si è ammantata la classe dirigente dell'università.

Ambientata interamente nell'ufficio del decano, la narrazione procede per dialoghi vivaci e punzecchiature senza pietà fra Ralph e Fede, il primo alfiere di una visione dell'università asservita al profitto, il secondo invece difensore di una concezione dell'accademia un po' polverosa e sicuramente bisognosa di un ammodernamento. Motivo dell'incontro fra i due protagonisti è la richiesta di Fede di bandire un concorso per un docente di letteratura medievale in sostituzione di Jacopo, richiesta però respinta dal Consiglio di Amministrazione dell'Ateneo a causa dello scarso successo dei corsi del Dipartimento di Italiano tra gli studenti della Harville: «i ragazzi negli ultimi tempi sembravano orientati verso materie che pensavano garantissero prospettive più sicure di lavoro. Tra le lingue straniere, si salvavano solo

10 Laura Benedetti, *La letteratura come educazione alla diversità e fondamento della democrazia: gli esempi di Clara Sereni ed Amara Lakhous*, in: Patrizia Guida e Giovanna Scianatico, (a cura di), *Saggi di letteratura italiana*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 24-42.

quelle di “interesse strategico”, [...] il cinese per gli affari, l’arabo per il petrolio e il terrorismo, e persino il russo perché non si sa mai. Fede si sentì trasportato in un contesto in cui diventava difficile giustificare la sopravvivenza dell’italiano, lingua parlata solo in un paese politicamente inaffidabile, commercialmente irrilevante e neanche potenzialmente bombardabile, almeno per il momento». ¹¹ Ecco dunque la vena ironica che si diceva essere caratteristica del *campus novel*: in questo esempio specifico sminuire culture antichissime come quella cinese o quella araba, che vengono ridotte a veicoli di scambio per prodotti commerciali che assicurano supremazia economica, come il petrolio. «Sì, voi... che cosa potete offrire per inserirvi in questo discorso sulla globalizzazione? Globalizzazione! Negli ultimi tempi era diventata una delle parole inevitabili nelle conversazioni all’università. Globalizzazione e STEM, acronimo che stava per “Science, Technology, Engineering and Math” ma che, per un’infausta coincidenza, indicava anche la parte importante, vitale di qualcosa. Seguendo la metafora botanica, Fede intravide subito la vulnerabilità sua, del suo dipartimento e della sua disciplina, rami secchi che si sarebbero potuti facilmente troncare senza compromettere la salute dell’organismo da cui dipendevano». ¹² Impossibile non leggere in questo passo una chiara ispirazione nussbaumiana, quando la filosofa americana afferma che in tutto il mondo l’educazione artistica e letteraria viene sacrificata in favore di discipline tecnico-scientifiche. ¹³

O pensiamo ancora alla bizzarra storia dell’ecocritico, i risultati accademici del quale sono piuttosto esigui, ma che viene imposto al Dipartimento di Fede utilizzando l’odiosa quanto praticata tecnica del *dumping*, ovvero quella di scaricare un professore su un dipartimento senza che questo possa opporsi: «Fede guardò scettico l’esile cartellina che Ralph aveva posato sulla scrivania. – Non vanno più di moda quegli scatoloni di una volta □ riprese Ralph prevedendo la sua obiezione. – Del resto, scusa, un ecocritico come prima cosa deve cercare di salvare gli alberi, no? Roger ha pubblicato soprattutto articoli online, ha un suo blog, una pagina wikipedia ... ti basta cercarlo su internet, vedrai quante cose vengono fuori». ¹⁴

L’ecocritica, che è una metodologia critica che vuole legare gli studi letterari al mondo naturale, è una disciplina di recente fondazione: sebbene le sue origini risalgano agli anni Settanta, la prima vera sistematizzazione può essere collocata nel 1996. ¹⁵ Il modo in cui i due docenti protagonisti del romanzo, Fede e Jacopo, considerano tale disciplina, lascia facilmente intuire come essi siano destinati a restare esclusi dal vertiginoso ammodernamento dell’accademia, in quanto, forse anche un po’ per partito preso, essi oppongono un rifiuto più o meno marcato ai nuovi punti di vista teorici che animano il dibattito critico loro contemporaneo: Fede «[n]e aveva viste passare tante di bandiere durante la sua carriera ... formalismo,

¹¹ Laura Benedetti, *Secondo piano*, Pisa, Pacini Editore, 2017, p. 13.

¹² Ivi, pp. 13-14.

¹³ Martha Nussbaum, *Non per profitto*, cit., p. 40.

¹⁴ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 20.

¹⁵ Per una trattazione esaustiva rimando, tra gli altri, agli studi (a cura) di Serenella Iovino, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015 e di Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.

decostruzione, studi di genere, sessuali, transessuali, postsessuali, per non parlare di colonialismo, post-colonialismo, neo-colonialismo... “Sopravviveremo anche all’ecocritica”, concluse tra sé con insolito ottimismo». ¹⁶ Jacopo non è altrettanto serafico nel suo giudizio verso la nuova disciplina: «Sì, si occupa non ho capito bene di che cosa, mi sembra dei sogni erotici delle cavallette...». ¹⁷ Il fatto che entrambe le posizioni risultino eccessivamente ironiche nel loro essere un po’ troppo radicali, suggerisce che il pensiero di Benedetti non coincide con esse, ma che si colloca invece in uno spazio terzo, in cui la difesa delle scienze umane è più consapevole e meno arroccata nelle proprie certezze rispetto a quella espressa dai personaggi del romanzo.

È di nuovo Lodge a sottolineare la necessità intrinseca al genere del *campus novel* di inserire un filtro, una distanza tra l’autore e la sua opera, un modo per ribadire la finzionalità del lavoro e per non apparire dipendenti totalmente sleali nei confronti della propria istituzione. Due sono le possibili alternative rilevate da Lodge nel suo studio: l’abbandono del proprio posto di lavoro prima o in concomitanza con la pubblicazione del libro o, dove questo non fosse possibile per comprensibili ragioni economiche, l’inserimento di una prefazione o di una postfazione che dichiari la totale finzionalità dell’opera. ¹⁸

Nel caso di Benedetti, la prima modalità alludente a una presa di distanza dal proprio racconto è la scelta di un protagonista di sesso maschile: grazie a questo stratagemma viene a essere scongiurata una totale e immediata sovrapposizione fra la figura di Fede e quella dell’autrice. Questa presa di distanza è rinforzata inoltre dall’inserimento di una postfazione, a cura dell’autrice stessa, contenente una bibliografia delle fonti critiche utilizzate per inserire alcuni richiami metaletterari nella narrazione. Si pensi per esempio all’importanza narrativa del numero quattro all’interno di *Delitto e Castigo*, o all’argomento di ricerca di Fede sui viaggi di Ludovico Varthema. La distanza dai fatti narrati viene infine ulteriormente rimarcata dalla formula convenzionale, «Ogni riferimento a fatti e persone realmente esistiti è puramente casuale», ¹⁹ posta a chiosa della postfazione e a chiusura del volume. Il carattere finzionale del lavoro è altresì esplicitato dal tratto metanarrativo del romanzo stesso: è Fede che, nelle ultime pagine, dichiara la ferma intenzione di scrivere a sua volta un romanzo, dal titolo proprio di *Secondo piano*. Questo per denunciare le scorrettezze e la colpevolezza del decano Ralph, responsabile secondo lui non solo della morte accidentale di Jacopo, ma anche della morte delle discipline umanistiche stesse, in quanto incapaci di resistere a quelle apparentemente schiaccianti logiche di mercato che vogliono che un’offerta formativa segua le stesse modalità di un piano di marketing, al fine di attirare il maggior numero possibile di studenti (o clienti, come vengono più volte provocatoriamente definiti i discenti all’interno della narrazione), ma a scapito dello studio di materie come la letteratura e la storia.

¹⁶ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 19.

¹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁸ David Lodge, *Nabokov and the campus novel*, cit.

¹⁹ Ivi, p. 183.

Un ultimo punto da non sottovalutare, e che pone un'ulteriore distanza fra chi scrive e i fatti narrati, è la scelta dell'ambientazione: *Secondo piano* è interamente ambientato in un piccolo campus di provincia, mentre Benedetti si è formata e ha sempre lavorato in grandi università (la Sapienza prima e poi University of Alberta, Johns Hopkins, Harvard e infine Georgetown).

Ad ogni modo, come abbiamo già visto nel caso dell'ecocritica, risulta difficile pensare di sovrapporre perfettamente le posizioni dell'autrice con quelle dei personaggi da lei creati, come dimostra la radicalità delle posizioni di Fede e Jacopo, nella loro strenua difesa di un modello forse un po' troppo tradizionale di università. E d'altra parte è la stessa Benedetti che sembra invitarci a differenziare chi scrive dal proprio personaggio quando Fede avverte Ralph che «quelli che lo leggono, visto che ormai non c'è nessuno che capisce di dover distinguere l'autore dal narratore eccetera, prendono tutto alla lettera e addio reputazione...».²⁰

Nel romanzo lo scontro tra due opposte concezioni di università, rappresentate da Ralph e Fede, si evidenzia nel fatto che i due parlino due lingue diverse, metaforicamente ma anche concretamente. Ciò è sottolineato in due momenti differenti del romanzo, prima nel capitolo 18 e poi successivamente di nuovo nel capitolo 28, quando i due si trovano in commissariato per essere interrogati dal poliziotto Bill e dal commissario. In quell'occasione, Fede prova a sciogliere l'enigma legato alla citazione trovata di fianco al cadavere di Jacopo. Si tratta, come già detto, di una breve citazione del V canto del *Purgatorio* dantesco, «Siena mi fé...». Fede sale letteralmente in cattedra, contestualizza il verso all'interno della *Commedia*, spiega la struttura dell'Antipurgatorio ma si rende ben presto conto che non riesce a catturare l'attenzione del suo pubblico: i tre uditori proprio non capiscono, neppure dopo spiegazioni reiterate, l'allusione letteraria alla *Commedia*. Essi non riescono a collegare, per lo meno non subito, che come Pia de' Tolomei era stata uccisa dal marito, così Jacopo era stato per così dire ucciso dalla Harville University, istituzione con la quale l'anziano professore era stato metaforicamente sposato per tanti anni di carriera e che si poteva riconoscere nella persona di uno dei suoi più alti rappresentanti: proprio di quel decano Ralph che qualche tempo prima gli aveva consegnato l'anello con il sigillo dell'università come riconoscimento per il suo lavoro, così come un marito consegna l'anello alla sua amata il giorno delle nozze. La morte di Jacopo rappresenta la morte delle discipline umanistiche, che soccombono a quella mentalità di puro e sfrenato corporativismo simboleggiata dal personaggio di Ralph.

Un'ultima considerazione: proprio come accaduto all'anziano Jacopo, che guardava al passato con grande rimpianto, il protagonista Fede manifesta sempre più nel corso della narrazione la fatica di tenere il passo con i mutamenti che avvengono all'interno della sua università, in un certo senso metafora dei cambiamenti della società contemporanea. Fede è un personaggio che si sente un po' fuori tempo massimo, perché si muove in un mondo nel quale sono ormai letteralmente cambiate le coordinate, come significativamente riportato nell'incipit del capitolo 24: «Che il

²⁰ Ivi, p. 183.

mondo avesse preso un'accelerata furibonda, rendendo vana ogni speranza di stare al passo coi tempi, era da un po' che lo pensava. Si sentiva come quell'astronauta sovietico mandato a orbitare intorno alla terra per qualche mese. Nel frattempo la Jugoslavia si disintegrava, a Mosca c'era un colpo di stato, le repubbliche baltiche diventavano indipendenti. E lui lassù a orbitare. Leningrado, la sua città, diventava San Pietroburgo, Gorbachev dava le dimissioni, l'Unione Sovietica cessava di esistere. Altro giro, altra corsa. [...] Alla fine [...] decisero di andarselo a riprendere [...]. I giornali dell'epoca lo descrissero come frastornato ma felice, la terra sotto i piedi. Però almeno lui aveva la scusa di essere stato in orbita. Fede invece dove era stato, perché tutto gli sembrava incomprensibile, straniero?».²¹

I ritmi accelerati a cui Fede cerca disperatamente di sottrarsi fanno pensare al famoso saggio di Maggie Berg e Barbara K. Seeber dal titolo *The slow professor*,²² intelligente trattazione sull'aumento vertiginoso dei ritmi di lavoro in accademia, dovuto alla già citata corporativizzazione dell'università, che è stata trasformata in una specie di azienda con l'unico scopo di generare profitto. Nei ritmi sempre più incalzanti a cui ci ha costretto l'introduzione delle nuove tecnologie, che rendono il docente reperibile in pochi click, con l'aumento del carico di lavoro burocratico e la riduzione di persone e professionalità a punti organico da fare tornare in un bilancio, Fede si sente smarrito, snaturato, non solo per il fatto di essere italiano in terra straniera, ma proprio perché la brusca accelerazione che la globalizzazione ha dato alle nostre vite ci costringe a ritmi di lavoro e di efficienza altamente frenetici: chi non riesce a stare al passo finisce dunque per sentirsi un *outsider*.

Secondo piano, oltre che un giallo, oltre che un romanzo accademico, è una riflessione dal sapore dolceamaro sulla realtà dell'università americana contemporanea, che si fa portavoce della condizione precaria nella quale verte l'educazione umanistica in un mondo che è sempre più orientato al profitto, all'efficienza e all'esaltazione della dimensione individuale.

Se il mondo universitario è quello dove l'autrice si muove con sicurezza, appartenendovi ormai da diverso tempo, l'elemento di *mystery* inserito nella narrazione sembra voler rispecchiare l'incertezza e i dubbi sul presente e il futuro delle discipline umanistiche all'interno del sistema universitario. Che il mistero poi, alla fine, non trovi soluzione, appare come una metafora della lenta ma inesorabile agonia di tali discipline nel mondo contemporaneo votato al profitto. Benedetti si serve della struttura e dei temi del *campus novel* per portare il problema all'attenzione di una audience più vasta: non si tratta però solo della crisi degli studi di italiano, argomento del romanzo, ma della crisi di tutte le discipline che negli Stati Uniti vengono raggruppate sotto la comoda etichetta di *Humanities*, traducibile in 'scienze umanistiche' o 'studi umanistici'. Di chiara influenza nussbaumiana, per tutte le ragioni fin qui esposte *Secondo piano* è un'opera meno semplice di quanto appaia, che si legge con la stessa facilità di un romanzo ma riesce a informare il lettore e a stimolare la sua riflessione come se fosse un saggio. In questo senso, ponendosi idealmente sulla scia tanto di Aristotele quanto di Nussbaum, Benedetti attribuisce

²¹ Ivi, p. 136.

²² Maggie Berg e Barbara K. Seeber, *The slow professor*, Toronto, University of Toronto Press, 2016.

alla forma romanzesca la capacità di stimolare una riflessione nel lettore mediante la sua immedesimazione nelle situazioni narrate, confermando, per dirla con le parole di Guarracino, «[l]a letteratura come spazio di intervento sia poetico che civile».²³ *Secondo piano* vuole avvertirci dei pericoli a cui andiamo incontro se lasciamo morire, così come ha fatto Ralph con Jacopo, discipline come la letteratura, la storia e la filosofia, fondamentali per educare alla critica e al pensiero complesso. Come sostiene Fede nel finale dell'opera, «state creando un popolo di servi, Ralph, nella più grande democrazia occidentale. Lo sai che cos'è la democrazia senza l'istruzione, Ralph? È un gigante cieco che si agita e tira randellate al vento. È demagogia pura, è l'anticamera del fascismo».²⁴ Il finale è aperto, così come aperto è il destino delle scienze umane. Laura Benedetti ci ricorda che, come sostiene Martha Nussbaum, tocca a noi fare qualcosa per porre rimedio all'inesorabile declino al quale sta andando incontro l'istruzione in buona parte dei paesi del mondo.

²³ Serena Guarracino, *Dai Campi dell'Utah alle Ferite d'Abruzzo*, cit., p. 63.

²⁴ Laura Benedetti, *Secondo piano*, cit., p. 182.

Giovanna Caltagirone

La rappresentazione letteraria della violenza sul corpo femminile Una questione di genere, non letterario

Probabilmente è nella letteratura che troviamo le prime rappresentazioni della violenza sulle donne ma questo non significa certo che si tratti di testimonianze di denuncia o di condanna della violenza.

Mi spiego con degli esempi: che Lucia Mondella e la monaca di Monza subiscano violenza è un fatto ma non ce ne siamo quasi accorte; anche *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* prende l'avvio col cadavere corpore praesenti di Liliana, la donna assassinata: una descrizione in competizione, quanto a osceno realismo, con la cronaca nera dei giornali dell'epoca e da questa mutuata; ancora, Gisella, nei *Paesi tuoi*, è vittima di incesto, stupro e feroce omicidio: eppure né Manzoni, né Gadda, né Pavese hanno alcun interesse a considerare per se stessa la violenza rappresentata, la tragica storia di ognuno di questi personaggi femminili è strumento d'altro, di qualcosa che appare più importante: la conversione e il compiersi di un disegno divino; la scoperta che non l'ordine ma la logica del labirinto e il caos governano la realtà, perché essa è un gomitolo inestricabile di cui non si riesce a trovare il capo; infine, in Pavese, il compiersi di un sacrificio rituale, intorno al quale si ricompone l'ordine della ancora ferina società contadina.

Giusto Pavese, nel *Mestiere di vivere*, scrive che se la drammaturgia «guarda avvenire i fatti», è invece proprio del racconto «ripensare», ovvero cercarne il senso e, per farlo, occorre spostare il fuoco della narrazione dal fatto in sé. Lo scrittore ha perfettamente introiettato il nodo del pensiero occidentale e ne ha fatto una poetica: quel logocentrismo contro cui muoverà Nietzsche e che a partire da lui, in tempi più recenti, diventerà il percorso della filosofia femminista: di Luce Irigaray che, in *Speculum* e poi in *Amante marina*, l'affascinante dialogo-contraddittorio col filosofo, assumerà la metafora dell'omicidio del corpo per dire i processi di rimozione su cui si è fondato il logos maschile, la filosofia occidentale. A sua volta, Adrienne Rich, nel pamphlet *Women and honor: some notes on lying* (1977), pone al centro della propria attività letteraria la necessità di «iniziare ad assumerci il peso delle nostre esistenze», ovvero rivisitare tutte le espressioni della cultura umana per colmare lacune, omissioni e silenzi che ne hanno estromesso le donne nella loro corporeità, ivi compreso il controllo della maternità, l'appropriazione maschile di essa in forma di istituto fondante dei sistemi politici e sociali e da cui, la poeta e saggista fa discendere il «pericoloso scisma tra vita “pubblica” e “privata”» (*Nato di donna*, 1977). Non a caso, Rich e Irigaray contemplano, entrambe, la prospettiva di «rimettersi al mondo» (Irigaray), «sono una donna che dà alla luce se stessa» (Rich), una seconda nascita che passa anche attraverso la rottura del silenzio e la conseguente irruzione della parola diretta delle donne sulle donne e per le donne. Fino al recente saggio di Maria Luisa Boccia, *Le parole e i corpi. Scritti femministi* (2018) che

assegna la continuità e l'eredità del pensiero marxista alla rivoluzione operata dal pensiero femminista che accede alla dimensione del simbolico, immettendo nella storia e nella cultura il proprio corpo sessuato.¹

In Italia solo in tempi relativamente recenti, la scrittura delle donne, sempre più motivata dall'emergenza sociale che ha la sua manifestazione estrema nel femminicidio, si va caricando di una funzione nuova, direttamente connessa alle situazioni di violenza rappresentate. Lo spartiacque delle due diverse ottiche credo si possa situare proprio nel momento in cui la coscienza delle donne entra nel linguaggio e il linguaggio si fa carico della rappresentazione della violenza sul corpo femminile, come ne prendesse coscienza. Nel contempo, si avvia un dialogo col canone tradizionale, decretandone l'allargamento. L'intenzionalità di queste scritture si realizza quasi esclusivamente e per necessità attraverso la capacità di accogliere generi diversi, di contaminare la narrazione con quanto permette di realizzare l'obiettivo della denuncia e della visibilità per se stessa della violenza, ovvero di contribuire al riconoscimento della violenza di genere come violazione dei diritti umani e ambito di pertinenza pubblica, nonostante si perpetrino per lo più nella sfera privata, familiare.²

La conferma è nella recente produzione letteraria (per lo più di piccole case editrici) che, considerata a campione, rimanda una tipologia piuttosto stabile: la maggior parte delle opere raccolgono storie collettive, dunque di più soggetti femminili, spesso muti e passivi, che ricevono voce dalla mediazione di altre donne (scrittrici, avvocate, psicoanaliste, intellettuali) che denunciano e si ribellano costruendo un repertorio di analisi e di narrazione volto a mostrare il generalizzato occultamento della vittima operato a molti livelli: dagli organi istituzionali: la polizia, i giudici, la Chiesa, gli istituti di assistenza, la famiglia; ai media; al tessuto sociale nel suo complesso; fino, naturalmente, alle vittime stesse.

In *Amorosi assassini* (2008), le cronache, mese per mese (a titolare i capitoli) di un anno efferato, sono intercalate e commentate dai saggi di noti nomi di scrittrici, giornaliste e saggiste che pongono al centro delle loro analisi la condizione delle donne vittime e la ricerca delle spiegazioni intrinseche ai fatti violenti. Fra le commentatrici: Lia Levi e Dacia Maraini che, nell'allora precoce saggio, oggi molto attuale, *E la Chiesa non sa*, denuncia la prassi della stampa di far scomparire voce e corpo delle vittime, per rappresentare l'immagine nazionale, mediatica, alla moda dei violentatori: il carnefice come protagonista. Specificamente, la scrittrice riattraversa la vicenda di una suora e di altre vittime che avevano denunciato per abusi sessuali un frate, figura popolare e benevolmente nota nei media locali, constatando l'assenza, nei giornali

¹ Per una bibliografia minima cfr. Maria Luisa Boccia, *Le parole e i corpi. Scritti femministi*, Roma, Ediesse, 2018; Luce Irigaray, *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975; Luce Irigaray, *Amante marina*, Milano, Feltrinelli, 1981; Luce Irigaray, *Sessi e genealogie*, Milano, La Tartaruga edizioni, 1989; Adrienne Rich, *Nato di donna*, Milano, Garzanti, 1977; Adrienne Rich, *Parlare non è mai neutro*, Roma, Editori Riuniti, 1991.

² In queste direzioni si sono espresse le importanti Conferenze ONU di Pechino (1995), di «Pechino + 5» (2000), di «Pechino + 10» (2005).

di osservazioni, parole, argomenti che riguardino la parte offesa [...]. La suora che l'ha denunciato diventa subito invisibile, muta. [...] i giornali e le televisioni riportano continuamente le parole di padre Fedele [confermando] l'ipocrisia accettata come dato di fatto, l'avversione per la testimonianza delle donne, che viene subito screditata [...]. Quello che colpisce è quanto la volgarità, l'implicita violenza di un certo linguaggio sessuale siano diventate a tal punto parte del nostro vivere quotidiano da passare per norma. Anziché indignazione nei confronti degli abusi di questo frate manesco e prepotente, c'è stato molto ridacchiare, darsi di gomito: una solidarietà verbale e psicologica che dà la misura del costume quotidiano. D'altronde gli eroi più propagandati oggi sono proprio così: uomini d'azione, disinvolti, amorali, egoisti, seduttivi e volgari, apparentemente bonari, segretamente intenti a fare il loro interesse, che sia economico o sessuale, senza riguardi e senza scrupoli.³

Oltre a queste voci rifratte, nel volume compare anche una lettera, al ministro della giustizia, di una donna sopravvissuta per caso: è un lucido resoconto della violenza subita, con la richiesta che l'uomo venga tenuto lontano da lei.⁴ Un documento esemplare per riflettere sul rapporto di queste diverse tipologie di scrittura con la letteratura che già aveva allargato i propri confini ai materiali autobiografici di altre vittime (di guerra, del lavoro, delle costrizioni familiari e sociali), col riconoscimento e la pubblicazione, in quanto testi letterari, dei materiali raccolti nei benemeriti archivi memoriali.⁵

Nello stesso volume, il saggio della giornalista Cristiana di San Marzano, *La peggio gioventù: la violenza è in rete*, ricostruisce la storia di una violenza di gruppo, poi trasposta in rete, perpetrata da adolescenti su una compagna. La ricomposizione della storia vera, corredata di elementi ipotetici di contorno, viene iscritta nei dati giudiziari che costruiscono la fabula: la cronaca vera diventa elaborazione letteraria ma, dalla parte della vittima, il punto di vista di genere coincide col sesso della protagonista, ovvero con la sua espressione psicologica, culturale e sociale. Sarebbe sorprendente non ascrivere a espressione letteraria del XXI secolo questo tipo di narrazione in cui si rielaborano storie assolutamente avvincenti, come nella migliore tradizione narrativa, veicolate da acute analisi. Del resto vi compaiono tutti gli elementi che, nel tempo, hanno dato statuto letterario al giallo, al noir, al racconto criminale, cui oggi si riconosce anche la funzione di romanzo sociale e di nuovo realismo che denuncia le condizioni di vita della provincia e della metropoli, dei ghetti e delle periferie, asserviti agli interessi economici di organizzazioni criminali come di strati sociali dominanti. Ne troviamo un esempio nella definizione di guerra degli uomini contro le donne data da Riccardo Iacona, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*:

Una strage di donne che non si ferma, che non conosce crisi, che macina lutti e sparge dolore come una vera e propria macchina da guerra.

Perché di guerra si tratta, di uomini che si armano per uccidere le loro donne, quelle con cui stanno e quelle con cui sono stati. Gli assassini infatti sono quasi sempre loro, mariti, ex mariti, partner, ex partner. Una guerra che prima di finire sui giornali nasce nelle case, all'interno delle famiglie, nel luogo che dovrebbe essere il più sicuro e protetto. E invece diventa improvvisamente il più pericoloso, una prigione, l'anticamera della morte. È una guerra che ha un obiettivo immediato: annientare, ridurre al silenzio la donna che ha osato

³ Dacia Maraini, *E la Chiesa non sa*, in AA.VV., *Amorosi assassini*, Roma-Bari, Laterza, 2008, pp. 13, 19-20.

⁴ *Lettera di Francesca Baleani al Guardasigilli*, in Ivi, pp. 76-82.

⁵ Menziono, per tutti, il ricchissimo Archivio diaristico nazionale di Pieve Santo Stefano che, oltre che curare le raccolte archivistiche di Memorie, di Diari, Epistolari, personali, di guerra e di viaggio, ne ha consentito la visibilità editoriale.

alzare la testa, che ha detto no, che ha scelto di lasciare il compagno o che si è rivolta a un giudice; e un obiettivo strategico, più a lungo termine: impedire alle donne in Italia di essere libere di scegliere, di vivere, di amare. È quindi una storia che ci riguarda da vicino, perché ci dice come siamo nel profondo, tutti, nessuno escluso. È una storia dell'Italia.⁶

Strategie discorsive miste e stilisticamente ingenuie (pagine di commento-spiegazione in corsivo intercalano i racconti diretti in prima persona, fra virgolette) accompagnano i racconti di donne, di età e nazionalità diverse, curati ma, soprattutto, maieuticamente sollecitati e ascoltati da Stefania Catallo, non a caso definita «guerriero», nella *Piccola riflessione* di Paola Narcisi, per tale sua azione nei confronti delle donne che si raccontano in *Ecce Dominae!* (2012), dove la diacronia inversa, dall'oggi alla seconda guerra mondiale, consente di rievocare anche la buia «tragedia delle marocchinate», vittime delle truppe di liberazione, «bottino di guerra» che conferma la costante culturale dello stupro: evento considerato irrilevante per la donna perché declassato, nella scala dell'orrore, e oscurato dall'offesa al suo maschio: «*Il paese più colpito fu Esperia, dove si contarono 700 donne violentate, in pratica la totalità [...]. Le conseguenze furono apocalittiche [...] Molte famiglie si sgretolarono, non riuscendo a sopportare l'onta*».⁷

Anche il volume coordinato da Giovanna Pezzuoli e Luisa Pronzato, *Questo non è amore*,⁸ raccoglie storie di donne e di maschi, responsabili di violenze, in prima persona, decisamente più articolate e consapevoli perché già ripensate in percorsi individuali e collettivi di autoanalisi; con tali racconti autobiografici si allineano anche quelli di operatori e professionisti giuridici, sanitari, sociali che, in continuità con i diretti protagonisti, ricostruiscono una interminabile storia collettiva infinita e generalizzata, i cui meccanismi strutturali e le tematiche narrative si articolano, si ripetono e sono comuni a tutte le culture, senza eccezioni di classe e di censo, in quanto discendono da un unico nucleo fondativo: la violazione di diritti umani universali, quelli sanciti dalla Carta dei diritti dell'uomo. Il luogo simbolico irrinunciabile, tanto meno in nome dell'ambiguo rispetto di tradizioni e usanze contro il genere femminile, da cui prende le mosse il poderoso volume curato da Christine Ockrent, *Il libro nero della donna*,⁹ dove i numerosi interventi saggistici pongono la parità dei sessi come prioritario problema politico, a tutte le latitudini della società globalizzata.

L'indebolimento della figura autoriale e la prevalenza di volumi collettanei per autrici e storie, in questo corpus aperto, non esclude la presenza di alcune voci uniche, raramente autobiografiche per l'ovvio motivo che l'alta percentuale di femmicidi toglie per sempre la parola alle vittime; quindi, di nuovo, per empatico dovere morale e politico, al loro posto cominciano a parlare altre donne, strette da motivazioni politiche, etiche, affettive, talvolta da vincoli di sangue, come nel caso di

⁶ Riccardo Iacona, *Se questi sono gli uomini. La strage delle donne*, Milano, Chiarelettere, 2015, pp. 3-4.

⁷ Stefania Catallo, *Ecce Dominae! Il coraggio di raccontarsi. Storie di donne vittime di violenze*, Roma, UniversItalia, 2012, p. 70. Una ricostruzione storica delle violenze di guerra contro le donne, fondata su materiali epistolari e memoriali d'archivio, è stata pubblicata da Michela Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico» 1940-45*, Torino, Einaudi, 2012.

⁸ AA.VV., *Questo non è amore. Venti storie raccontano la violenza domestica sulle donne*, Venezia, Marsilio, 2013.

⁹ Christine Ockrent, *Il libro nero della donna. Violenze, soprusi, diritti negati*, Milano, Cairo Editore, 2007.

Giovanna Ferrari, *Per non dargliela vinta* (2012), madre della vittima e alla ricerca della verità, costantemente occultata durante il processo di cui si ricostruiscono le fasi, denunciando gli assurdi meccanismi a favore dell'imputato e assassino che viene confermato nelle sue pretese di moralità, con la conseguenza sociale di offrire alla collettività un modello di mostruosità astuta e capace di far ridurre al minimo le sue criminali responsabilità. L'opera si apre con i versi di Marzia Schenetti, *Il circo*, che annunciano una rappresentazione circense e si chiude con la derisoria definizione di 'romanzo' riferita agli ingannevoli e fuorvianti meccanismi del processo che, con la complicità del «connubio tra “professionisti del profondo” e “professionisti del comma” [...] con grande perizia, eludendo l'ingombro scomodo di principi etici, ridicoli e obsoleti quali equità e giustizia, è riuscito pienamente nel suo compito - istituzionale? – di “occultamento” della verità».¹⁰

Il percorso narrativo appare inverso rispetto alla prassi romanzesca che traduce il reale in finzione narrativa, qui, all'opposto, la ricostruzione delle tappe processuali smaschera come finzione e trasformazione in fantastico di quanto rientra nei limiti dell'accadere reale; è invece la ricostruzione narrativa che motiva se stessa col risarcimento del reale, della verità, dell'etica in funzione di giustizia per le vittime e di collettiva, sociale lezione pedagogica contro la mostruosità di una giustizia accomodante e giustificante. Ancora una volta, una realtà manipolata che si pone come strato sottostante e fuorviante rispetto alle ricostruzioni e alle analisi politiche condotte da intellettuali e scrittrici, associazioni, gruppi, eccezionalmente dalle vittime. In chiusura, la voce della narratrice confluisce, senza soluzione di continuità, nelle voci di Roberta De Monticelli, Barbara Spinelli, Marcela Lagarde, Adriano Sofri, Luisa Betti, Virginia Odoardi e altre, concordi nel considerare l'impostazione dell'opera coincidente col giudizio della criminologa Diana Russell, secondo cui le vittime del femminicidio (*'femicide'* è il termine coniato, nell'omonimo libro del 1992, dalla stessa Russell) vengono uccise in quanto donna: crimini di genere che cominciano a cercare un genere nella letteratura.

C'è anche il caso di una voce unica, autobiografica che narra una cronaca di prolungata violenza in una famiglia della buona borghesia. La prima persona è però ugualmente introdotta dalla giornalista scrittrice che figura anche come autrice: Nicoletta Sipos, *Il buio oltre la porta* (2009),¹¹ che motiva la sua presenza col «patto di sorellanza» stretto con la vittima, per riuscire a farle portare alla superficie, della coscienza e di una scrittura semplice e ingenua che ben riflette la passività della donna, la nascosta identità di mostro del marito.

A conferma delle costanti strutturali (titoli aperti e eloquenti, mescolanza di generi, anche intrinseca alla narrazione, moltiplicazione delle voci autoriali, rivendicazione di realtà per le storie raccontate vs l'irrealtà menzognera impressa agli avvenimenti da una cultura patriarcale e sessista) che consentono e reclamano nuove verità nella rappresentazione letteraria della violenza contro le donne, analizzo due opere in cui

¹⁰ Giovanna Ferrari, *Per non dargliela vinta. Scena e retroscena di un uxoricidio*, Lurago d'Erba, Il Ciliegio edizioni, 2012, p. 356.

¹¹ Nicoletta Sipos, *Il buio oltre la porta. Un matrimonio da favola. Una casa da sogno. Un corpo pieno di lividi*, Cles, Sperling & Kupfer, 2009.

nessuno di tali elementi è assente né lo è la priorità significativa data alla ricostruzione di comportamenti violenti su vittime inermi, nonostante il divario epocale di una di queste opere rispetto alla casistica fin qui considerata, e proprio in virtù della peculiare compromissione della violenza sessista con avvenimenti storici straordinari, a ribadire, con la conferma della Storia, la matrice pubblica, perché inscritta nel sistema patriarcale, della violenza contro le donne.

La prima opera, *Misteri del chiostrò napoletano* di Enrichetta Caracciolo (edita a Firenze da Barbera nel 1864) è l'autobiografia, dotata di grande forza narrativa, di una monaca patriota che, cronista e indagatrice della propria dolorosa esperienza, dalla specola personale, svela il nascosto di costumi, istituzioni, rapporti socio economici di un'intera nazione, associando alla narrazione autobiografica i materiali dell'inchiesta, del resoconto sociologico e della ricostruzione storica, inedita perché condotta da un osservatorio celato e sconosciuto: quello della vita monastica femminile, dell'autoanalisi e dell'introspezione psicologica di soggetti ben noti all'autrice, il cui calvario è rappresentato anche come parabola e simbolo di quello dell'intera nazione italiana, nel parallelo percorso di riscatto dal dominio dei loro aguzzini.

L'eccezionale modernità stilistica e compositiva dell'opera è confermata dal ritornare delle stesse commistioni di generi nelle narrazioni a noi contemporanee, come si trattasse di un modello irrinunciabile nella ricerca delle donne di raccontare di sé in funzione di se stesse e delle altre donne. Le vicende della fanciulla monacata a forza, come della donna che subisce altro tipo di violenza, sono tanto intime quanto collettive se quell'esperienza viene rielaborata e divulgata. Del resto, a sua volta, consapevolmente, l'autrice propone i modelli martiriali femminili come esemplari progetti di vita, per l'inflessibile eroismo che ne alimentava la condotta, dunque da additare alle «giovinette», in quanto ne aveva sperimentato la forza morale quando, ugualmente, avevano esaltato e sorretto la propria vicenda esistenziale e intellettuale, a prescindere dalla diversa fede, quella patriottica, che la anima:

Che non oserebbe, a che non riuscirebbe anche la donna de' nostri giorni se quella fede pigliando per modello, deponesse, quasi offerta di primizie, il fiore degli affetti sull'altare della patria? Invece di scrivere romanzi, che con effimere commozioni mi snervano il cuore, che con effeminati affetti mi sbaldanziscono l'animo, m'isteriliscono le aspirazioni, provatevi piuttosto a ritemperarmi, se potete, il cuore a fecondi concetti, a sentimenti virili! Ecco come mi rialzerete dall'inerzia in cui giaccio, ecco come mi preparerete a secondarvi nella grande opera dell'incivilimento!¹²

Non è questa la sede per affrontare questioni filologiche connesse ai dubbi sull'autorialità dell'opera, ma volendo accogliere le ipotesi di autori diversi dalla Caracciolo o a latere del suo lavoro, anche sotto questo aspetto si registra un importante parallelismo con la pratica contemporanea che vede associate, alle narrazioni e divulgazioni delle vicende delle vittime di violenza, altre voci e penne che le sostengono, le incoraggiano o anche vi si sostituiscono nella dolorosa scelta etica di riattraversare private vicende per renderle pubbliche, trasformando tale gesto

¹² Enrichetta Caracciolo, *Misteri del chiostrò napoletano*, Firenze, Giunti, 1986, p. 251.

in processo di liberazione per sé e per le altre, ancora confinate dietro il muro di un silenzio volontario e perciò peggiore di quello claustrale.

Un secolo e mezzo dopo, Il volumetto a firma Milena Agus e Luciana Castellina, *Guardati dalla mia fame* (2014),¹³ è la seconda opera che ritengo smascheri apertamente il fondamento pubblico della violenza contro le donne, mediante un evento *a contrario*, quasi la Storia sorvolasse sull'identità femminile delle vittime per illuminare le ragioni della lotta di classe. In perfetta consonanza con la modalità politica del prestare voce alle violenze nascoste, dimenticate, surclassate e declassate, insieme, da ragioni altre che spostano il focus dall'accadimento in sé. In questo caso, appare davvero emblematica la voce prestata a quattro nobildonne vittime di linciaggio e due di esse anche di morte violenta ad opera di una folla inferocita. La maestria della romanziera affida a una narratrice, tanto elementare nelle sue riflessioni da pervenire alla profondità e alla verità delle cose, lo scavo sui pensieri e l'aridità di esistenze murate sia alla pietà di se stesse come alla Storia, che ne è l'apparente carnefice. Alla narrazione della storia vera delle sorelle Porro, aggredite e uccise ad Andria, già drammatica piazza di quella che viene definita la celata e sconosciuta «guerra civile in Puglia: 1943-'48», si affianca la altrettanto limpida, documentata e sofferta voce storica e politica di Luciana Castellina che indaga sugli stessi fatti, ricostruendone le tragiche dinamiche. La rivolta dei braccianti contro gli agrari, esplosa ad Andria il 7 marzo 1947, si trasforma nella terribile mattanza di quattro donne, certo agrarie ma inconsapevoli dell'odio di classe e della carica di rabbioso risarcimento che il loro ruolo scatena e il loro sesso passivamente asseconda:

Loro gridano impaurite che non sanno niente, ma sono circondate da una moltitudine che le incolpa della fame secolare, dei bambini senza cibo e pieni di malattie, dei sottosuoli fradici dove abitano e delle grotte di Sant'Andrea in cui hanno trovato riparo quelli ancora più poveri.

È la fame che si fa violenza e chiede vendetta. La chiede ai Porro perché sono parte della classe che li ha sfiniti [...]. Sono colpevoli per storia. Per classe.¹⁴

Accade così che la prima celebrazione italiana della festa della donna, l'8 marzo 1947, come in un arcaico rito sacrificale, nasca insanguinata da due vittime donne, intorno alle quali la collettività cerca la riconciliazione, apparentemente assicurata dal silenzio e dall'omertà praticati dai fronti, pure contrapposti, delle forze dell'ordine, delle istituzioni civili, del sindacato e dei partiti delle sinistre, nonché dei giornali di tutti gli schieramenti.

Il macabro rito, in crescendo, è divenuto seriale in una nazione e in un mondo in cui globalità e modernizzazione continuano ad essere segnati dai meccanismi del patriarcato.¹⁵ Dunque, nel XXI secolo, da motivazioni culturalmente ben più arcaiche

¹³ Milena Agus e Luciana Castellina, *Guardati dalla mia fame*, Roma, nottetempo, 2014.

¹⁴ Ivi, p. 121.

¹⁵ Non è questo il luogo per renderne conto con una bibliografia ma basti segnalare che, di pari passo, si sono moltiplicate anche le ricerche e le pubblicazioni che trattano questa emergenza in prospettiva storica, sociologica, psichiatrica e psicologica, giuridica. Le studiose, le riviste delle donne e le politiche femministe operano un costante monitoraggio sulla drammatica situazione, senza dimenticare la condizione di violenza estrema contro le donne praticata nei paesi del Centro e del Sud America, dove il machismo è alleato ed espressione insieme delle durissime

e arretrate della miseria e della fame millenarie trasformate in vendetta e riscatto che, secondo le ricostruzioni della Castellina, armano soprattutto le donne contro le inermi sorelle Porro: «A infierire sono soprattutto le donne, donne contro donne di diverso destino, a dividerle la fame, subita o imposta» (121). Tuttavia, la narratrice della storia, romanzata dalla Agus, assume anche una prospettiva che si proietta sul futuro, sull'oggi, rigettando, con parole mutuate da Giuseppe Di Vittorio, l'innocenza dell'ignavia e della non consapevolezza: «Abbiamo il dovere di sapere e di dire quello che sappiamo. Dobbiamo avere il coraggio di essere il meglio di noi stessi» (97). All'opposto, le infelici protagoniste di questa storia sono proletticamente destinate alla loro sorte dalle parole con cui la narratrice le definisce in apertura e, ripetutamente, nel seguito della narrazione: «Delle sorelle Porro pensava spesso che non servivano a niente» (15), celando, nella elementare crudezza della definizione, l'intuizione psicologica e l'analisi razionale che, al di là delle differenze di classe e di epoche, le accomuna alla condizione spesso introiettata dalle donne vittime di prolungata violenza: «si erano abituate all'idea di non esistere» (27).

Ancora una volta, sembrerebbe che la rappresentazione della violenza sulle donne condotta con ottica politica stenti a imboccare la strada di una purificata letteratura ma necessiti di una parola non decantata, anzi apertamente supportata dalle cause storiche e sociali, in una scrittura che può arrivare a barattare estetica e finalismi universali con la semplice denuncia e divulgazione di cronachistiche descrizioni dei fatti, non più esemplari, unici o eccezionali ma riguardanti i rischi e le minacce incombenti su tutte le donne, offrendo modelli e reali possibilità di denuncia, di rivolta e riscatto politico di genere, grazie anche alle nuove contaminazioni di generi, non tradizionalmente letterari. E, comunque, il dialogo col canone tradizionale, quando non la rottura di esso sono iscritti nella storia della scrittura femminile: per secoli, le donne l'hanno conformata alla sola consentita e praticabile: quella epistolare - dunque nutrita dell'immediato presente e necessitante di diretti interlocutori - e l'hanno frammentata, mimeticamente con le loro esistenze limitate e impedita su tutti i fronti ma per ciò stesso, stratificando, col frammento, con i lampi di pensiero, con la pratica autoriflessiva, l'humus della scrittura femminile, dal Settecento ai dirompenti risultati ottocenteschi e primonovecenteschi.

Poiché a fronte degli allarmanti dati italiani ed europei sulla violenza di genere e sul femminicidio, in particolare, i numeri vengono trascurati a favore di una diffusa tendenza dell'opinione pubblica occidentale a spostare su altre culture e religioni, in particolare islamiche, l'indignazione per una violenza che, in realtà, è pressoché universale, in quanto radicata nell'altrettanto universale patriarcato e da esso generata,¹⁶ sento il dovere di concludere almeno con un cenno a due modalità di rappresentazione letteraria della violenza nella società islamica, interessanti per se stesse e per la difformità rispetto ai campioni fin qui analizzati.

repressioni politiche che, impunemente, uccidono e fanno scomparire le donne attiviste e combattenti per i più elementari diritti dell'acqua e della terra.

¹⁶ Cfr. Maria Clara Donato e Lucia Ferrante, *Introduzione* al numero monografico *Violenza* in «Genesis», IX/2, 2010, pp. 13-18.

Se in Occidente le storie che entrano nelle pagine dello stesso testo letterario sono spesso molteplici e i soggetti collettivi: sotto un unico titolo si pubblicano più storie, perché riguardano realtà di condivisione e di pluralità di esperienze ma, anche, perché non si ha il coraggio di parlare separatamente e in prima persona (oltre al già citato *Ecce dominae!*, si veda anche: AA.VV., *Questo non è amore*).¹⁷ Al contrario, un grande coraggio contraddistingue le autrici islamiche narratrici di vicende che, nella loro atrocità, pertengono a un'unica donna (Rania Al-Baz, *Sfigurata*, 2005; Fakhra Younas con Elena Doni, *Il volto cancellato*, 2005),¹⁸ la cui voce è però testimone e portatrice di storie diffuse, simbolica erede di quelle donne guerriere, come le definisce Assia Djebar, presenti nella tradizione algerina: le mitiche eroine della resistenza berbera alla penetrazione araba nel VII secolo; delle lotte fra tribù nella prima metà dell'Ottocento; fino alle «portatrici di bombe» nella resistenza algerina contro il dominio coloniale.¹⁹

Fra le molte opere che hanno assunto questa necessitante ottica, concludo giusto con due nomi, in forma di omaggio alle loro testimonianze che, facendosi portavoce di donne prive di parola, tanto più, in questo momento storico, toccano un punto nevralgico poiché continuano a interrogarci sui fondamenti stessi del liberalismo in presenza di comunità di immigrati che, per molteplici ragioni, cercano di imporre nel porto franco dell'ambito familiare la salvaguardia di costumi ormai superati o proibiti nei loro stessi paesi d'origine, in quanto gravemente lesivi dell'integrità della persona umana e della dignità delle donne.

Mi riferisco alla grande scrittrice e intellettuale algerina Assia Djebar e alla scrittrice e saggista egiziana Nawal al Sa'dawi, le cui opere erano state tradotte in italiano e pubblicate dalla Giunti negli anni Ottanta. Entrambe censurate e proibite nei loro paesi, denunciano le violenze fisiche e morali che le donne, sia di estrazione borghese sia popolare, vi subiscono nella vita familiare, matrimoniale e, insieme, in quella pubblica e politica, perché l'oppressione delle nazioni non è diversa da quella familiare e le donne ne sono doppiamente vittime: violenza coloniale, pubblica e privata. Queste scrittrici e le loro eroine hanno inoltre il merito di rappresentare la rivolta contro la violenza, individuando, proprio nella parola da cui la donna è stata esclusa, l'unica via di salvezza, in quanto permette all'io di diventare un noi e di moltiplicarsi così all'infinito, agendo sulle mentalità di donne e uomini:

Hafsa continuò a parlare, ma ho dimenticato quello che disse dopo, tranne una parola che ripeteva molto spesso in tono appassionato: "noi". La pronunciava con particolare energia, tanto che, verso la fine, cominciai a chiedermi se quel "noi" designasse soltanto noi due o non piuttosto tutte le altre donne, tutte le donne del nostro paese.²⁰

¹⁷ AA.VV., *Questo non è amore*, Venezia, Marsilio, 2013.

¹⁸ Rania Al-Baz, *Sfigurata*, Milano, Sonzogno, 2005; Fakhra Younas con Elena Doni, *Il volto cancellato*, Milano, Mondadori, 2005. Quest'ultima spietata storia, per quanto narrata in prima persona, si deve però alla trascrizione in italiano del racconto della vittima, fatta dalla giornalista e scrittrice Elena Doni che intercala la narrazione con brevi interventi in corsivo molto illuminanti sulla cultura e la società pakistane.

¹⁹ Cfr. Assia Djebar, *Sguardo vietato, suono tronco*, in Eadem, *Donne d'Algeri nei loro appartamenti*, Firenze, Giunti, 1988, pp. 159-181.

²⁰ Ivi, p.92.

E anche l'eroina dell'omonima opera, Firdaus che le violenze subite trasformano in assassina e nel 1974 in condannata a morte, rinunciando a un muto isolamento acconsente a parlare con la dottoressa scrittrice che ne raccoglie e diffonde la parola, capace di suscitare coraggio perché alla verità affida la sua rivolta:

Essere arrivati alla verità significa che uno non teme più la morte. Perché la verità e la morte sono simili, nel senso che entrambe richiedono un grande coraggio, se uno vuole affrontarle. E la verità è come la morte, perché uccide. Quando uccisi, lo feci con la verità, non con un coltello. È per questo che hanno paura di me e hanno fretta di ammazzarmi. Non hanno paura del mio coltello. È la mia verità che li spaventa. Questa verità terribile mi dà una grande forza. Mi aiuta a non temere la morte o la vita, la fame, la miseria, la distruzione. È questa terribile verità che mi vieta di temere la brutalità dei governanti e dei poliziotti. Sputo sulle loro facce, sulle loro parole bugiarde, sui loro giornali menzogneri.²¹

²¹ Nawal al Sa'dawi, *Firdaus*, Firenze, Giunti, 1986, p.114.

Isabella Cavaleri

Intervista a Giorgio Vasta

***Il tempo materiale*, uscito nel 2008, è stato definito l'esordio più impressionante da molto tempo. Si aspettava una risonanza così forte del suo romanzo?**

No, non mi aspettavo non semplicemente una risonanza, ma nessun suono, e non per una scarsa fiducia nei confronti del mio libro. Pur lavorando in editoria da dieci anni e avendo comunque una discreta conoscenza di quello che accade quando un libro viene pubblicato, non avevo nemmeno mai preso in considerazione la possibilità che il libro potesse essere tradotto. Quando, a due settimane dalla pubblicazione, mi ha chiamato l'ufficio diritti di Minimum fax per comunicarmi entusiasta l'intenzione di Gallimard di acquistare i diritti, io non avevo chiaro cosa volesse dire; non semplicemente la traduzione in un'altra lingua, ma il fatto che a essere interessata fosse una casa editrice come Gallimard. La cosa si è rivelata molto importante, perché ha avuto un effetto trainante per le altre case editrici, per le altre traduzioni nelle diverse lingue. Nel contesto europeo, il fatto che Gallimard si interessi a un libro spinge altri editori a prendere in considerazione quello stesso libro, infatti nel giro di poco tempo sono arrivate le richieste di diritti dalla Germania, dalla Spagna, dalla Repubblica Ceca, e infine dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, dove l'attenzione nei confronti della narrativa italiana contemporanea è piuttosto scarsa. Quindi, per tornare alla sua domanda, non mi sarei mai aspettato questa risonanza. Ma ciò che credo sia importante è essere consapevoli di quali siano le caratteristiche, di quale sia il perimetro di tale risonanza rispetto alle caratteristiche del libro. Ciò che è importante, a mio avviso, non è tanto un apprezzamento per così dire quantitativo, anche se è vero che l'esposizione che il libro ha avuto nel tempo mi ha fatto vendere qualche migliaio di copie in più rispetto a quello che accade solitamente con un esordio. Ma ciò che è più significativo è il perimetro qualitativo di tale risonanza, definito dall'attenzione e dall'apprezzamento di un certo tipo di pubblico molto esigente. *Il tempo materiale* è stato stimato nell'università, che in genere ha rapporti molto labili nei confronti della letteratura contemporanea, ed è stato adottato in vari corsi universitari; e l'università scegliendo di utilizzare il tuo lavoro come materiale di studio, magari non determina il successo commerciale di un libro, ma ti accredita attenzione.

Dunque è questo ad avere determinato la fortuna di *Il tempo materiale*?

Non solo questo, anche e soprattutto l'interesse degli editori stranieri e quindi la possibilità di una sua circolazione e ricezione più ampia e differenziata. In realtà è l'insieme di varie circostanze a determinare la fortuna di un libro. Una cosa che mi ha colpito ad esempio è stato leggere i report degli scout inglesi e americani che, proponendo il mio libro, riponevano l'attenzione sulle dinamiche psicologiche del

terrorista; non in relazione agli anni Settanta italiani, ma come spunto di riflessione su come potrebbe ragionare oggi un jihadista. È interessante notare come ogni dato contestuale legga diversamente un libro, in relazione alla sua storia e magari alle sue esperienze più recenti. In quel caso l'invito era a leggere il mio libro come uno strumento in più di decodifica del presente. La cosa strana è che io mai avrei potuto immaginare scrivendo il libro che potesse innescarsi una lettura di questo tipo.

In *Spaesamento* parla di «quello che per me è il nucleo essenziale di Palermo, il suo cuore morto, una condizione che ha i tratti della perennità: vale a dire quella che i medici chiamano “tempesta neurovegetativa”». Nei suoi romanzi, ma anche in numerosi articoli, si è trovato a parlare spesso di Palermo, città in cui è nato e cresciuto, e in cui ha ambientato *Il tempo materiale* e *Spaesamento*. Leggendo i suoi lavori si evince un rapporto contraddittorio, di tensione, di agonismo, con il paesaggio e la cultura palermitana...

Io parto da una considerazione generale: a me sembra inconcepibile, ed è senz'altro una forzatura di cui sono consapevole, che una persona qualunque possa avere un rapporto sano, equilibrato o addirittura conciliato, con il proprio luogo d'origine. Mi sembra invece fisiologico, produttivo e fertile, che con il proprio luogo di origine non si combaci mai perfettamente. Che si sia sempre, come diceva Shakespeare, «fuori asse». Perché il luogo d'origine non è semplicemente uno spazio fisico, coincide anche con un tempo significativo. Chi fa riferimento alle proprie origini genericamente si concentra su un frammento di territorio, poi usa un toponimo generale, come ad esempio «Palermo». Io ho impiegato anni a capire che, quando uso la parola «Palermo», faccio in realtà riferimento a una certa quantità di chilometri quadrati, e non certo ai seicentomila/settecentomila abitanti che costituiscono la popolazione palermitana. Io so che attraverso quella parola, quel toponimo, attivo un riferimento personale molto più circoscritto. È come se dicendo «Palermo» si scatenasse un incendio che brucia lo spazio a partire dai margini; andando via via verso il quartiere Libertà, ma il quartiere è ancora troppo; e allora io circoscrivo di più, dico la parola, e l'incendio si allarga fino a delineare un distretto di strade, e poi fino a una singola strada che è via Sciuti; ma è ancora troppo, serve uno specifico numero civico, e ancora tutto il condominio è ancora troppo, devo arrivare al terzo piano, uscendo dall'ascensore a sinistra. Quando io dico «Palermo» sto parlando di un appartamento di 170 metri, costruito a metà degli anni Sessanta. Per me Palermo è esattamente quello; è come se, abusivamente, io lasciassi credere ai miei interlocutori di stare parlando di tutta la città. Ma io della città non so niente. So qualcosa, e da un punto di vista esclusivamente sensoriale, solo di quell'appartamento: la temperatura del pavimento in graniglia, quel fresco soprattutto la domenica, come se la temperatura potesse cambiare tra giorni feriali e festivi, che risaliva dalla pianta dei piedi tanto che arrivavi a sentirla nei polpacci; gli odori all'interno dell'appartamento; tutta quella che è l'esperienza acustica, il ticchettare della punta dei ferri quando la nonna guardava la tv mentre lavorava a maglia. Quindi è meno di un rumore di fondo, ma in realtà per me Palermo è proprio questo. È uno spazio, è un tempo, nei

confronti del quale c'è un'inconciliabilità, un contrasto inesauribile. Adesso, trascorrendo gli anni, mi sembra che in me ci sia più sopportazione, e questa la considero una forma di senilità e un pericolo, perché io non voglio far pace con Palermo. È una città nella quale sono tornato ad abitare non avendo mai sentito la necessità di tornarci o la nostalgia della città. È una contraddizione, ma a un certo punto comprendi che la contraddizione è qualcosa in cui stai e permani, e non necessariamente qualcosa che superi. Dunque io sto in una contraddizione della quale sono pienamente consapevole. Considero Palermo una città ignobile, imperdonabile, perché ha avuto le sue occasioni, è una città sguattera, opportunistica e dissipatrice, una città che spreca. In cui torno ad abitare non perché ho imparato ad accettare questi elementi caratteristici, ma perché, per assurdo, conosco il suo modo di essere, e faccio parte anch'io di questo spreco. D'altro canto Palermo è un serbatoio, ha già espresso talmente tanto, immagini, frustrazioni e conflitti, che se dovessi vivere altre vite avrei il materiale per scrivere ancora di Palermo. Eppure l'impressione che ho (e non vuole essere un ragionamento tra Tomasi di Lampedusa e Sciascia nei termini dell'irrimediabilità) è che davvero non ci sia nessuna possibilità che Palermo cambi. È come se Palermo non smettesse mai di finire, è questo il contesto dell'immagine della «tempesta neurovegetativa» che ha citato. Si tratta di una condizione che per me dovrebbe precedere una fine, ma che invece a Palermo dura illimitatamente nel tempo. Palermo ha questo stato di attivazione euforica, ma durante l'agonia. Secondo me, la vera vocazione di Palermo è la morte: è questo il suo impulso più profondo che tende a precipitare. Quindi spero di non farci mai pace.

Nei suoi romanzi ci si imbatte spesso in personaggi e situazioni allegoriche, come ad esempio nel *Tempo materiale* i preadolescenti “ideologici” e anomali che costruiscono un linguaggio iconico, «l'alfamuto», ricavato dai contesti mediatici; oppure l'icona di Berlusconi che aleggia per tutta Palermo in *Spaesamento*, o ancora i vari dialoghi fantasiosi con Spike nel deserto in *Absolutely Nothing*, quella coscienza che di volta in volta prende la parola incarnandosi in una zanzara, una pozzanghera, un piccione. Tutta questa impronta allegorica è stata spesso interpretata dalla critica come un carattere postmodernista. A suo avviso fino a che punto è giusto accostare il suo lavoro al postmodernismo?

Il postmodernismo è una categoria che ha avuto una capacità descrittiva nei decenni successivi al momento in cui è stato teorizzato. Quando probabilmente ci sono stati degli autori, soprattutto occidentali, che hanno consapevolmente compiuto delle azioni narrative difformi rispetto ai modelli correnti di romanzo; autori che si accorgevano di avere delle quote di libertà in più utilizzabili rispetto a quelle consentite da un canone più tradizionale. Io scrivendo non ho mai ragionato pensando di utilizzare degli strumenti postmoderni, così come leggendo un autore non ho mai pensato: adesso sto leggendo un postmoderno. Posso aver conosciuto il romanzo di fine Ottocento, il romanzo modernista, o ancora aver letto David Foster Wallace o John Barth, ma è qualcosa di completamente naturale e non programmato. L'apparentamento delle mie opere con il postmodernismo è determinato dalla

sopravvivenza di categorie descrittive che forse andrebbero ripensate. Dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi materiali, come ad esempio in certi locali, lo stile postmoderno è immediatamente percepibile, e si manifesta semplicemente come ibridazione strategica: la mescolanza di suppellettili diverse esposte sulla stessa mensola di una pizzeria palermitana dove trovi il boccale di birra alla tedesca, il quadretto sul quale negli anni ottanta ironizzava Ezio Greggio in *Drive In*, la fotografia della squadra di calcio, un accendisigari, laddove tutte queste cose, assemblate, creano una specie di effetto postmoderno. Ciò accade non a partire da una strategia particolare, ma per il semplice fatto che hai a disposizione ed utilizzi materiali diversi: recuperi qualcosa dal passato, un oggetto seriale, un elemento nuovo. Questa è per me esattamente e indubitabilmente un'immagine postmoderna. A proposito di postmoderno, mi convince il racconto allegorico di Wallace, che paragona questa fase culturale a degli adolescenti che vengono lasciati soli a casa e decidono di organizzare una festa. Possiedono una quota quasi dionisiaca di libertà, ma nel pieno dei festeggiamenti si rendono conto che cominciano a sentirsi a disagio, perché vedono il vaso rotto, il divano bruciato dalla cicca di sigaretta, finché la sbornia arriva a un livello tale che i ragazzi non vedono l'ora che i genitori ritornino a casa. Allo stesso modo il romanzo postmoderno a un certo punto desidererebbe tornare a un'impostazione più tradizionale, però la storia, anche quella delle poetiche e dei linguaggi narrativi, non si muove mai all'indietro, va sempre avanti, e i ragazzi devono accettare che i genitori non ritornano e che quell'entropia che hanno generato è difficilmente revocabile. «Noi dobbiamo essere i genitori, l'unico modo per non soccombere a quel livello di libertà che si è raggiunto è di assumerci la responsabilità» dice Wallace, chiarendo che, nel 1993, all'epoca di queste parole, il postmoderno stava già mostrando le proprie fragilità.

Una delle caratteristiche principali del suo lavoro è un'attenzione particolare nei confronti della materia e dei suoi fenomeni. Incontriamo un protagonista che si trasforma in una «sonda umana», tanto che a volte, scorrendo le pagine, si ha la percezione di un'esperienza sensoriale. Questa attenzione al livello percettivo è un espediente letterario oppure è una vera e propria ossessione personale, che finisce per caratterizzare il suo modo di scrivere?

La materia per me è ossessione, è una nevrosi. Non direi che si tratta di un espediente narrativo perché la mia idea è che la materia è tutto ciò che c'è, è tutto ciò che siamo; non è un discorso materialista ma una constatazione oggettiva. Se uno guarda, tocca, annusa tutto ciò con cui entra in relazione è materia. Ma la materia è indifferente a sé stessa, non è un fatto culturale, ed è una specie di provocazione continua rivolta al linguaggio, che a sua volta è uno strumento che ambisce a essere il più possibile affinato e definitivo, e allora passa il tempo a battezzare la materia con dei nomi. Quindi noi qui possiamo dire "braccia", "gambe", "mani", "pianta", "tavolo", o possiamo andare a cercare parole ancora più minute e precise, che indicano la tramatura dei tessuti, la lega utilizzata e così via. Il fatto è che il linguaggio insegue costantemente la materia, anche e soprattutto quando la materia si manifesta in delle

forme sfuggenti, quando mi trovo davanti a qualcosa per cui non esiste un nome, per cui la comunità in cui vivo non ha ancora inventato un nome. Penso al racconto di Kafka *Il cruccio del padre di famiglia* dedicato a Odradek, un personaggio che si sottrae a ogni possibile definizione e nominazione, un ibrido, uno sfioramento delle categorie razionali.

Dunque quella del linguaggio contro la materia è una partita destinata a essere persa? Un inseguimento senza fine?

Scrivendo facciamo esperienza di una lingua che si avvicina il più possibile alla materia. Ciò accade perché il linguaggio stesso è inesauribile, ha non solo una superficie illimitata, ma anche una profondità che è inimmaginabile fino a quando, scrivendo, non cominci a esplorarla. Quando Calvino concepisce *Palomar*, che è il nome di un osservatorio astronomico, vuole mettere in scena due personaggi, uno che guarda verso l'alto, l'altro che guarda nella direzione opposta. Ad un certo punto si rende conto però che gli è sufficiente solo Palomar, perché le superfici che vuole raccontare sono abissali, la materia è ininterrotta e abissale. Quando provi ad avvicinarti attraverso la lingua alla materia, potenzialmente hai a che fare con qualcosa di inesauribile; il rischio che corri è vedere che il tuo linguaggio non riesce a stargli dietro. Nasce proprio da qui il progetto de *Il tempo materiale*, che in origine doveva intitolarsi *Storia della Luce*. La parola "luce" di quel primo progetto è diventata in seguito "tempo", perché il tempo è altrettanto strutturale e difficilmente tematizzabile della luce. Quindi era come se ci fosse già nel primissimo progetto il desiderio di avere a che fare con quello che in *Absolutely Nothing* saranno le 22 miglia di interdizione. Quel progetto era qualcosa che stavo scrivendo per me stesso, non aveva dal principio la forma di un romanzo, era un tentativo di raccontare una storia sulla luce partendo dalla constatazione che è possibile raccontare una geografia della luce. La domanda è: cosa potrebbe essere detto in una storia sulla luce? Quando si è poi firmato il contratto su quella base, ho provato a tornare su questo lavoro, e hanno preso forma scene che saranno poi inserite ne *Il tempo materiale*.

Sempre a proposito del *Tempo materiale*, non sarebbe stato più logico utilizzare, come metro di misura della violenza, il fenomeno mafioso piuttosto che le Brigate Rosse?

Mi è stato chiesto spesso, ma in questo caso, nel mio caso, non è una questione di scelte consapevoli. Io posso avere una sensibilità da cittadino nei confronti del fenomeno criminale mafioso; ma da un punto di vista narrativo non ho nessun impulso in quella direzione. Mentre invece la razionalità delirante del terrorismo mi affascinava, e mi intriga tuttora; non ho semplicemente valutato un'ipotesi, ma quell'ipotesi non c'è mai stata. Quando in *Spaesamento* c'è la scena dell'estorsione da parte dei due ragazzini nei confronti della voce narrante, quello può essere l'unico spunto che più si avvicina al fenomeno, che può essere ricondotto a un'esperienza palermitana. Quello che però a me interessava era riprodurre la quota di irrazionalità

nelle azioni che vengono attuate con la forza; ma è una cosa che può essere ambientata e accadere a Palermo come anche altrove.

«Mitopoietico» ovvero «fabbricatore di parole» ... C'è un legame tra il bambino mitopoietico del suo libro e il fabbricatore di parole Giorgio Vasta?

Dentro Nimbo ci sono inevitabilmente tante cose che mi riguardano, ma questo è inerente a qualunque atto di scrittura. Non è che una narrazione diventa autobiografica nel momento in cui utilizzi il tuo nome, oppure dici «sto parlando di me», anche perché questa espressione porta sempre con sé una buona dose di ambiguità. In questo caso vale il paradosso del mentitore di Epimenide di Creta: «Tutti i Cretesi sono bugiardi-Epimenide è Cretese-Epimenide è bugiardo». Dal mio punto di vista, la scrittura e la voce, sono i due canali attraverso i quali prende forma il linguaggio; sono come due parti del corpo, e sono però paradossali: perché sono dislocati fuori, invece di stare addosso al corpo. Quando scrivo, metto il corpo in un punto che è scollegato da me, e addirittura si può allontanare, come se un mio dito andasse via. Quando parlo succede la stessa cosa, parlare è proiettare un suono articolato in delle forme presso qualcun altro, o anche verso nulla; però comunque un atto che si colloca fuori. In questo senso la relazione è inevitabile. È strutturale, tanto quanto le caratteristiche del personaggio Nimbo corrispondono alla verità storica dell'io narrante. Ma anche la Zanzara oppure Spike, sono io. *Il tempo materiale* è costruito come fosse la gestione di un impulso alla schizofrenia.

Sappiamo che ogni romanzo si porta dietro tutta una serie di antecedenti culturali, da cui trarre ispirazione. Qual è il lavoro che più l'ha ispirata?

Gli animali parlanti sono occasioni ispirate alla fiaba di *Pinocchio*, che è probabilmente il libro con il quale dialogo maggiormente e di continuo, è per me qualcosa di centrale. In tal senso ci sono nei miei libri quasi delle citazioni di *Pinocchio*, anche se non sono esplicite: l'arresto di Nimbo ne *Il tempo materiale* ripropone i gendarmi che portano via Pinocchio; e lo stesso episodio del libro di Collodi è riproposto in *Absolutely Nothing* quando, al confine messicano, la polizia di frontiera ferma Ramak. Le forme che stanno dentro *Pinocchio* hanno avuto la capacità di imprimersi nella mia immaginazione, sono talmente originarie da esistere naturalmente, e riprodursi variate in altre scene di continuo. Io non ho scritto quegli episodi con l'intenzione di omaggiare *Pinocchio*, però mi sono accorto che determinate cose si assomigliano. Si può ad esempio leggere nella Bambina Creola una somiglianza con la Fata turchina, oppure in Scarmiglia un vero e proprio Lucignolo, e in Nimbo una specie di Pinocchio. Questa fiaba è incastonata nella mia immaginazione.

***Spaesamento* e *Absolutely Nothing* raccontano di due viaggi, di due esperienze nello spazio e nel tempo, completamente diverse tra loro, uno a Palermo, uno in**

America. C'è una costante nel modo di raccontare due spazi geografici e due viaggi diametralmente opposti?

La condizione del viaggio è un presupposto narrativo. Nel momento in cui qualcuno deve compiere un itinerario da un punto ad un altro, attiva un processo, che poi viene raccontato. Il viaggio può avere estensioni e caratteristiche diverse, anche se generalmente nell'immaginario condiviso lo si associa a un'estensione notevole. Ulisse, Marco Polo, sono personaggi emblematici di una cultura del viaggio; l'attraversamento di uno spazio complesso, pieno di ostacoli, dove arrivare per poi magari tornare a casa, sono movimenti e archetipi fondamentali della scrittura narrativa, perché poi, quando sarai tornato, potrai raccontare. Dopo l'esperienza del *Grand tour*, nel Settecento, a un certo punto le cose cambiano: pensiamo a Xavier de Maistre, nel 1794 che, a causa di uno scontro a duello, deve scontare degli arresti domiciliari. Nei giorni che trascorre rinchiuso scrive *Viaggio intorno alla mia camera*, dove in un certo senso parodizza il *Grand tour*, perché egli concentra il viaggio all'interno di una singola stanza. In ogni capitolo si parla dei piccoli spostamenti domestici, dal letto al cassetto, dal cassetto alla credenza, dalla credenza all'acquerello e così via. Questa esperienza chiarisce che il viaggio è un genere letterario, e che non ha più bisogno di estensioni illimitate, e non è più obbligatoriamente un viaggio all'insegna della scoperta, dove vai a conoscere qualcosa che ancora non conoscevi, ma è un meccanismo determinato profondamente dalle caratteristiche dello sguardo di chi viaggia, che può scoprire l'inaspettato, ma anche quello che in teoria già conosce. *Spaesamento* è un viaggio in uno spazio in teoria già noto, che dovrebbe quindi essere un *déjà vu*, però si sceglie di osservare lo spazio secondo il criterio del *carotaggio*; cercando di guardarlo come se non lo si fosse mai visto. *Absolutely Nothing* invece ha a che fare senz'altro con l'idea più tradizionale di viaggio, quindi con la scoperta di uno spazio in teoria sconosciuto, che però da subito si rivela già acquisito attraverso le narrazioni cinematografiche e letterarie. Finché non ci si rende conto che al centro non c'è lo spazio, ma il tempo: non un tempo americano, ma un tempo assolutamente personale, racchiuso nell'espressione «*Absolutely Nobody*», come esperienza della mancanza. Se io avessi dovuto scrivere *Absolutely Nothing* rispettando il progetto iniziale, cioè un reportage narrativo, avrei scritto un libro che non mi starebbe a cuore, come invece mi sta a cuore ancora adesso così com'è nella forma che ho scelto di dargli. In teoria il libro è lontano dall'autobiografismo, per come lo si intende tradizionalmente; in realtà il processo di dissimulazione dell'esperienza personale qui è ridotto al minimo, perché scegliamo di fare i nomi, optiamo per un dire di sé che, sebbene rimanga sempre nel perimetro della finzione letteraria, è però ciò che più si approssima alla verità storica, alle cose realmente accadute.

I personaggi femminili dei suoi romanzi sono portatori di significati diversi. Come ad esempio la Bambina creola che, in un certo senso si fa portatrice di ordine, e nel suo silenzio, riesce a ristabilire un ponte nella coscienza di Nimbo. Qual è il significato profondo del ruolo che ricoprono i personaggi femminili?

Il personaggio di Giovanna Silva in *Absolutely Nothing* ha caratteristiche profondamente diverse rispetto a quello di Ramak Fazel, che tende ad esasperare ogni cosa in direzione della finzione. Ramak sconfinava nella finzione, e le persone si agitavano quando qualcuno sconfinava. Silva invece, tende a rimanere come me, ambigua. La Bambina creola, fin qui il personaggio femminile più importante, per me aveva a che fare con la capacità di incarnare il linguaggio in maniera ammirevole, tanto che questo suo carattere, nel suo equilibrio, provoca conseguenze. La sua lingua, entra in relazione con gli altri e il personaggio riesce a rendersi comprensibile nella cerchia della sua comunità pur essendo muta. Da parte mia, c'è una sensazione quasi di struggimento nei confronti di quel suo equilibrio. Direi che però a me interessa di più Nimbo, che al contrario non possiede un rapporto equilibrato con il linguaggio. L'oggetto di un racconto è, per me, chi esaspera, e non chi si è guadagnato l'equilibrio; anche se chi esaspera ha una nostalgia profonda nei confronti di chi invece ha un rapporto equilibrato. L'ipotesi è che la Bambina creola sia qualcuno che esiste non nel presente di Nimbo, ma nel suo passato, come se lui avesse nostalgia di lei, tanto che nel momento catartico e amoroso delle ultime pagine, il tutto assume il senso di una nostalgia del futuro. L'immaginazione conosce tutto quello che non accadrà mai, però lei continua a essere oggetto di nostalgia, e in questo sentimento di Nimbo c'è il senso di una profonda mancanza, che si traduce nel non riuscire a far esistere l'altro sul proprio stesso piano temporale. Lei deve essere o qualcosa di cui si ricorda, questa figura equilibrata e struggente, oppure qualcuno che gli mancherà.

Una costante fondamentale nei suoi romanzi è l'attenzione alla lingua. Essa assume un vero e proprio ruolo, tanto da sembrare quasi un personaggio fisso che ritroviamo e riconosciamo da un libro a un altro. La lingua è anche un tema, un personaggio, come se avesse un proprio scopo da raggiungere. Ne *Il tempo materiale* a volte è come una "colpa", a volte è portatrice di messaggi di violenza, altre volte ristabilisce un ordine o un rifugio in cui comunicare senza essere compresi dal mondo, a volte è anche muta; in *Spaesamento* la lingua insieme al corpo diventa misura per analizzare la materia e la società; in *Absolutely Nothing*, a partire da titolo, la lingua riesce a descrivere l'indicibile, a raccontare l'assolutamente nulla. È secondo lei la lingua il reale protagonista dei suoi lavori?

Sì, mi verrebbe da dire che il linguaggio non è mai mezzo o tramite. Qualsiasi cosa io legga, non penso e non sento la lingua, non la considero mai un tramite neutro, secondario, veicolo di un significato che può essere svincolato dalla lingua stessa. Se prendiamo il classico esempio scolastico: «Marco mangia la mela - la mela è mangiata da Marco», queste due frasi non dicono la stessa cosa, non c'è significato che si ottiene oltre la lingua, o indipendentemente dalla lingua. Ogni frase è una messinscena del mondo, una formalizzazione, il materiale che abbiamo a disposizione per dire le cose. Leggendo un romanzo, non è che la storia c'è nonostante la lingua, ma la leggo nella lingua e attraverso la lingua; e se il linguaggio

non porta uno sguardo specifico, non riesco ad apprezzare neppure la storia. Il linguaggio è il protagonista di qualunque cosa si parli. Scrivendo *Spaesamento*, quello che più mi piaceva fare era il materializzare la lingua; la scena nella quale i bagnanti costruiscono la scritta sulla spiaggia, con il nome Berlusconi, ecco, per me quell'immagine ha a che fare con un desiderio di far sentire la lingua come materia, non semplicemente come qualcosa che nomina la materia, ma che è materia. Queste per me sono ossessioni, fissazioni, fantasmi dove la costante è quella di realizzare e formalizzare il linguaggio. Come se fosse possibile prendere una parola in mano. Alla fine di *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos c'è questa espressione bellissima, «miracolo delle nostre mani vuote», pronunciata mentre il curato allunga le mani mostrando i palmi vuoti. Questa frase equivale a dire: sono disarmato, non ho neppure una parola nascosta. Ogni tanto, pensando alla lingua come qualcosa di vulnerabile ma allo stesso tempo come un'arma, mi sono trovato ad immaginare come una parola potesse rappresentare una costante delle cose scritte; immaginare i gusci delle lumache, trasformati in sede di singole lettere per costruire una frase che deve comunicare, ma che poi ovviamente risulta indisciplinata, perché le lumache non sanno nulla dell'esistenza del linguaggio, e la lingua non fa altro che disperdersi. La fabbricazione condivisa della parola Berlusconi, in spiaggia, la possibilità di percepire tutte le parti di materia che compongono la sabbia, e poi subito, la distruzione. In *Absolutely Nothing* il museo dei Neon nel quale ci si aggira rappresenta la lingua crollata a terra, le parole scomposte; e in questa stessa direzione di focalizzazione della materialità della lingua va l'idea di costruire quella storia come qualcosa che dialoga con le 22 miglia di interdizione. C'è una cosa che nel libro non viene detta esplicitamente: c'è stato un momento in cui, appena finito di scrivere il libro, in fase di correzione, mi è stata posta una domanda per scherzo... Che cosa c'è al ventitreesimo miglio? A partire da questo dettaglio, riguardando ciò che avevo scritto mi sono accorto che i capitoli erano esattamente ventidue, ed è ovviamente un fatto del tutto accidentale; rendendomene conto, ho cercato di salvaguardare questa coincidenza e di non segnalarla in modo evidente, l'unica cosa che ho fatto è stata aggiungere un numero ai capitoli. Cosicché alla conclusione del libro, quando si gira la pagina che corrisponde all'ultima, dove si vede Spike che dice «ah! another day!», in alto sopra il fumetto, il numero è il ventitré. Ecco al ventitreesimo miglio, come direbbe Rossella O'Hara, «domani è un altro giorno». E si continua, banalmente: dopo il ventiduesimo miglio c'è il ventitreesimo. Il punto è che tutto il linguaggio di *Absolutely Nothing* è collocato nelle 22 miglia di interdizione, ventidue capitoli che coincidono con 22 miglia dove non si può dire nulla. Secondo me, è questo che accade nel discorso letterario, che per avere senso, non dice qualcosa che sta fuori da quelle 22 miglia, si confronta sempre con una privazione o un ostacolo. A me non interessa che il romanzo sia bello oppure brutto, mi è sufficiente fare esperienza del coraggio, del rischio che ha corso chi ha provato a dire quello che prima della frase non c'era. Tante frasi dicono quello che già c'è, poi ci sono invece frasi che dicono quello che, prima dell'esistenza della frase stessa, non c'era; come se avessero la capacità degli infrarossi di vedere nel buio, di mostrare qualcosa che diversamente non si vedrebbe, come accada a quelle frasi che sono

grammaticalmente possibili, ma che ci mettono in crisi su un piano logico, come ad esempio: «quanto pesa un litro di metri?». Ci accorgiamo che la lingua ci permette di dirlo, ma poi proviamo a visualizzare il concetto, e non ci riusciamo. È bellissimo perché ci rendiamo conto che la lingua è come uno specchio, sul quale cerchiamo di arrampicarci, ma scivoliamo giù. E c'è un'altra frase, altrettanto bella, «il coltello senza lama, a cui è stato rubato il manico»: ora, il linguaggio può dirlo, ma la visualizzazione non corrisponde. Per me il discorso letterario ha sempre a che fare con questo, una totale autonomia del linguaggio.

Giacomo Cucugliato

All'uscita, trame teosofiche

Una ricerca su possibili interferenze di natura esoterica per l'atto unico pirandelliano *All'uscita*, pubblicato per la prima volta alla fine del 1916 su «Nuova Antologia», poi riedito in volume da Treves nel 1917, non rappresenta una novità in termini assoluti,¹ tuttavia, la lettura di alcune opere determinanti per lo sviluppo del pensiero teosofico, composte a quattro mani da Annie Besant e W. Leadbeater a partire dal 1890² (e precedenti tutte il 1916) sembra ancora poter offrire spunti nuovi di riflessione sul testo, quando sia affiancata da altri strumenti ermeneutici proposti dalla critica pirandelliana più recente; in particolare quando si ipotizzi che anche in questo dramma agisca - a suo modo - quel «principio globale di ripetizione», quella ormai notissima dinamica del «doppio» elaborati primariamente da Jean Michel Gardair³ e si inquadri quindi il testo, come recentemente Antonio Sichera, negli schemi del rito di passaggio e più precisamente del rito di iniziazione.⁴ La commedia ambientata *all'uscita* posteriore di un cimitero descrive l'immediato stato *post mortem* di quattro personaggi presentati dall'autore come «apparenze»: si tratta delle apparenze dell'Uomo grasso, del Filosofo, della Donna Uccisa e del Bambino dalla melagrana. Comprendere che cosa Pirandello intendesse esprimere con la scelta del termine «apparenze» significa anche tentare di inquadrare consapevolmente lo statuto del loro essere sulla scena e di conseguenza i loro atti, le loro parole e il senso complessivo dell'opera. Già l'ambientazione, connotando la commedia come vicenda di esseri defunti all'uscita di un cimitero, induce il lettore a

¹ Cfr. almeno UMBERTO ARTIOLI, *Pirandello allegorico, i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Bari, 2001, pp. 140-145; ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Città di Castello, Vallecchi, 1982, pp. 89-94; ANGELO R. PUPINO, *Pirandello, maschere e fantasmi*, Roma, Salerno ed., 2000, pp. 77-84. Per un inquadramento generale delle tematiche inerenti al problema qui proposto, cfr. anche GIOVANNI MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori ed., 1981; UMBERTO ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza ed., 1989. Particolarmente utile ai fini della formulazione di questa proposta interpretativa si è rilevato l'intervento di ANTONIO SICHERA, *All'uscita, ovvero: il corpo in vita e in morte. Per una lettura "eucaristica" del «mistero profano» di Pirandello*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Primo novecento*/ Elena Candela (a cura di), Napoli, Liguori editore, 2009, pp. 293-308.

² Questi testi (sette in tutto), essendo pensati come opere divulgative, trattano dei postulati base della teosofia blavatskijana in maniera agevole per il lettore comune: BESANT ANNIE, *The seven principles of man*, London, The Theosophical Publishing Society, 1890; EAD., *Reincarnation*, London, Theosophical Publishing Society, 1892; EAD., *The death and after?*, London, Theosophical Publishing Society, 1893; EAD., *Karma*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; CHARLES W. LEADEABETER, *The Astral Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1895; ID., *The Devachanic Plane*, London, Theosophical Publishing Society, 1896; ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, London, Theosophical Publishing Society, 1896. Per un inquadramento generale delle dottrine esoteriche qui trattate si rimanda anche alla lettura di HELENA PETROVNA BLAVATSKY, *Isis Unveiled, vol. I, Science*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *Isis Unveiled, vol. II, Theology*, New York, J. W. Bouton, 1877; EAD., *The Key to Theosophy*, London, The Theosophical Publishing Company, 1882.

³ JEAN-MICHEL GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, trad. italiana a cura di G. FERRONI, Roma, Edizioni Abete, 1977.

⁴ ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293-308; per un inquadramento generale delle questioni inerenti il rito di passaggio si veda il notissimo studio di ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, trad. italiana a cura di MARIA LUISA REMOTTI, Torino, Bollati Boringhieri editore, 2017.

pensare che il retroterra su cui si impianta il testo sia in qualche modo esoterico e che da questo retroterra vada tratta la corretta chiave interpretativa. L'impressione di dover attingere a quel panorama di riferimenti viene confermata, come ben nota Antonio Sichera,⁵ dal titolo stesso di un'opera che si autopropone come *mistero*, confortando fin da subito la plausibilità di adottare una «specifica ermeneutica» che nella lettura si avvalga degli strumenti di decifrazione offerti dal concetto di simbolo, e in particolare di simbolo esoterico.

I. L'AMBIENTAZIONE

Il primo, potente stimolo ermeneutico è l'antinomia del titolo, *All'uscita*, e del sottotitolo, *mistero profano*, se si riferisce quest'ultimo alla sua etimologia. Titolo e sottotitolo collaborano a dare una collocazione prima di tutto spaziale agli avvenimenti, quindi simbolica,⁶ quando si pensi che *pro fanus* indica etimologicamente l'entrata anteriore del tempio⁷ e che, se lo si intende in questa accezione, si contrappone al titolo principale *All'uscita*, dal corpo o dal cimitero che sia.⁸ Per esteso il titolo potrebbe essere riletto come “*All'uscita dal corpo-cimitero, mistero alle porte d'ingresso del tempio*”. In questo senso il luogo dei fatti sarebbe proposto fin dall'inizio come un luogo di mezzo tra due poli che le prime parole della prima didascalia rendono forse non impossibile identificare con esattezza: essa colloca la vicenda precisamente tra un «cimitero» e una «campagna»,⁹ due luoghi entrambi ben connotati all'interno della produzione letteraria pirandelliana.¹⁰ Sulla scorta del discorso dell'apparenza del Filosofo all'Uomo grasso, il cimitero assume lo statuto simbolico di luogo delle «forme vane» *tout court*, al punto da essere collocato sullo stesso piano ontologico di qualsiasi altra forma esteriore edificata ai sentimenti dalla «vana illusione» umana di poterli perpetuare, esteriorizzandoli, «diffidando che dentro non sarebbero durati a lungo» [245]. La dottrina esposta dal Filosofo induce il lettore, quindi, a riconoscergli l'idea - neppure tanto velatamente esposta - di una equiparazione valoriale di tutte le forme materiali, equiparazione che

⁵ ANTONIO SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 296.

⁶ È bene ricordare che sarebbe fuorviante rispetto all'inquadramento ermeneutico proposto distinguere marcatamente lo spazio oggettivo da quello simbolico: dal punto di vista teosofico, gli stati di coscienza *post mortem* - a partire dal primo che si attua nell'individuo nel corso della sua permanenza astrale - sono stati dove l'unica dimensione spazio-temporale possibile è quella soggettiva e dove dunque non può sussistere alcun parametro oggettivo dell'essere; lo si deriva dalla convinzione teosofica che l'oggettività sia riferibile solo all'essere «materializzato» quindi esclusivamente all'esser-ci dell'uomo precedente alla morte del corpo. Cfr. ALFRED P. SINNETT, *Esoteric Buddhism*, London, Trübner and Co., Ludgate Hill, 1883, *passim* pp. 185-216.

⁷ Più precisamente il termine *fanus* indica il recinto sacro all'interno del quale si erge la struttura - o in generale il luogo - consacrata alla divinità.

⁸ L'equivalenza tra i termini corpo e cimitero viene posta anche da A. SICHERA, *All'uscita*, cit., p. 297.

⁹ LUIGI PIRANDELLO, *All'uscita*, in ID., *Maschere nude*, volume I, Meridiani Mondadori, Milano, 1986, p. 243.

Anche tutte le citazioni successive saranno tratte da questa edizione, indicando il numero di pagina nel corpo del testo tra parentesi quadre.

¹⁰ Per un inquadramento dello statuto semantico del cimitero nell'opera pirandelliana, cfr. FRANCA ANGELINI, *Cimiteri in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma 19-21 dicembre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2002, pp. 47-55; per quello della campagna cfr. almeno ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura. Un'idea di paesaggio in Pirandello in Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, cit., pp. 161-193.

coinvolge tanto le chiese (dove pure alberga la venerazione dell'infinito, «il più rispettabile dei sentimenti umani») quanto i cimiteri (definiti «casette» dei «sentimenti dei vivi») e il corpo, sul quale, infine, si conclude questa corrosiva invettiva *de vanitate umana*:

« .. questa è la sorte di tutti i sentimenti che si vogliono costruire una casa: si rimpiccioliscono, per forza, e diventano anche un poco puerili per la loro vanità. È la sorte stessa di quell'infinito che è in noi, quando per alcun tempo si finisce in questa apparenza che si chiama uomo, labile forma su questo volubile granello di terra perduto nei cieli.» [246]

Ora, questo *contemptus* pone sullo stesso piano ogni manifestazione esteriore della vita umana - corpo, come si diceva, compreso - non perché appiattisce su un generale pessimismo la vita in quanto tale, ma perché pessimisticamente intende la vita nell'atto del suo manifestarsi: in quell'atto essa - sia di volta in volta rappresentata dai nostri «sentimenti» o dall'«infinito che è in noi» - deve inevitabilmente *rimpicciolirsi*, entrare nel mondo delle «forme labili» ed essere sottoposta alle leggi che la natura impone al «flusso» quando lo rende matericamente transitorio.¹¹ In questo senso il *locus mortuum* si connota come un generale *symbolon mortis*, tale perché continuamente - e se si vuole teleologicamente - ossidato dalla finitezza della forma che ontologicamente gli appartiene. Il primo polo si caratterizza, dunque, come il simbolo scenico della più vasta concezione pessimistica pirandelliana rivolta contro la limitazione che ogni «forma» necessariamente impone alla «vita», una volta che questa si sia cristallizzata nell'invariabile (come ben nota nel suo studio Davide Savio affermando che «se si contrappone alla vita, è chiaro che la forma rientra nel campo simbolico della morte»)¹² Se questo carica di una negatività opprimente l'atmosfera già funebre della commedia, la didascalia iniziale, specularmente al cimitero, spalanca aperta la visione della campagna, spazialmente contrapponendo al luogo finito l'emblema per eccellenza, nella narrativa pirandelliana, del luogo infinito, del *locus amoenus* dove si realizza - o mira a realizzarsi - il riposo edenico.¹³

Giunti a questo punto ci si può chiedere se sotto tale assialità orizzontale si allegorizzi una più significativa assialità verticale in cui le vicende dei personaggi - una volta che il corpo «inutile» sia stato propedeuticamente abbandonato nella fossa - siano passibili di essere reinterpretate come vicende iniziatiche di passaggio da uno stato transitorio dell'essere ad uno stato edenico, da uno stato, quindi, limitato ad uno ontologicamente privo della «vanità» della «forma» e del limite che ne consegue. In caso affermativo anche l'antinomia del titolo e del sottotitolo troverebbe una sua giustificazione perché si configurerebbe come la sintesi dell'*uscita* che i personaggi compiono dal mondo illusorio con l'*ingresso* in un paradiso edenico. In questa

¹¹ Per inciso è bene notare - pur senza pretendere di indicare un preciso e comunque mai esclusivo rapporto intertestuale - che la concezione esposta dall'apparenza del Filosofo quando egli chiama in causa il corpo finito in contrapposizione alla infinitezza che alberga nel corpo, è assimilabile alla teorizzazione teosofica del corpo e in generale della natura umana manifestata. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *Reincarnation*, cit., pp. 13-28.

¹² DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti, sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello*, Novara, Interlinea edizioni, 2013, p. 52.

¹³ Cfr. ANGELO R. PUPINO, *Lo sguardo sulla natura*, cit., pp. 161-193; interessante a questo proposito anche l'analisi sul romanzo *L'esclusa* svolta da ANTONIO SICHERA, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005, pp. 65-118.

prospettiva, le vicende dei personaggi sembrano poter essere inquadrare nell'immediato stato *post mortem* dell'essere umano teorizzato dalla teosofia (almeno nel suo decorso ordinario)¹⁴ e definito stato di gestazione pre-devachanica: è una condizione questa precedente quella del riposo in *Devachan* o «dimora degli dei», che è in tal senso, invece, a pieno titolo qualificabile come «tempio» e luogo sacro e corrispondente simbolico di ciò che per la cultura ebraico-cristiana rappresenta l'Eden. In questo paradiso lo spirito ormai completamente disincarnato trascorre un periodo di riposo metafisico tra una incarnazione e la successiva,¹⁵ ma può accedervi solo una volta che si sia spogliato, durante il periodo pre-devachanico, di tutte le qualità basse della natura fisica. Se si adotta la chiave ermeneutica teosofica, l'opera pirandelliana metterebbe in scena il momento misterico e iniziatico in cui le anime, uscite dalla loro sede fisica, si trovano in procinto di entrare nel loro periodo devachanico, ma sono ancora nel limbo dello stato pre-devachanico.

La caratura iniziatica di questo passaggio teosofico si concreta nella necessità di una propedeutica e graduale purificazione da tutte le qualità basse della natura kamica¹⁶ e consiste nel progressivo liberarsi di tutti e quattro i veicoli inferiori della natura umana: se il primo corpo, il corpo fisico,¹⁷ viene infatti abbandonato improvvisamente con la morte, degli altri tre l'uomo si spoglia lentamente fino a ritornare pura coscienza e spirito assolutamente immateriale. Il termine *mistero*, contenuto nel sottotitolo, starebbe a indicare le modalità iniziatiche tramite le quali la spoliatura si verifica.

L'allegoria della «porta», vicino alla quale stanziavano le apparenze, come luogo di mezzo tra il mondo vano delle «forme» e quello del riposo edenico si arricchisce allora anch'essa della semantica simbolica del luogo in cui avviene quel rito di passaggio che sposta i personaggi dal consistere spiritualmente nell'ontologia del cimitero (mondo) al consistere in quella della campagna (Eden).¹⁸ Anche la prima didascalia rimarca la natura di luogo di passaggio dell'ambientazione servendosi di altri due dettagli scenici estremamente rilevanti da un punto di vista simbolico. La scena si svolge, infatti, in «una trasparenza scolorata d'umido barlume crepuscolare», arricchita dalla presenza di «alti cipressi notturni». Simbolicamente

¹⁴ Esistono decorsi non ordinari dello stato *post mortem*, la cui analisi risulta poco utile ai fini dell'indagine qui proposta; il lettore potrà trovarne ampio rendiconto in varie opere teosofiche: tra queste, esaustiva sull'argomento ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit.

¹⁵ Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 46 - 65 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., pp. 66-89.

¹⁶ Cfr. ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 40. Per natura *kamica* si intende la natura dei quattro corpi inferiori costituenti l'essere umano, in particolare quella del corpo astrale: in esso hanno sede gli istinti brutali dell'uomo caratterizzanti la sua composizione fisica animale, i quali, piegando il principio di *egoità* presente nella essenza individualizzante della mente, agiscono a fini meramente *egoici*. Cfr. almeno ANNIE BESANT, *ivi*, pp. 21-24.

¹⁷ Per la dottrina teosofica, il corpo fisico si compone di corpo denso e corpo eterico, perché trae origine da tutti e cinque gli elementi costitutivi della materia; in particolare i primi quattro elementi (acqua, aria, terra e fuoco) si addensano per formare il corpo visibile, mentre l'ultimo, l'etere, costituisce il corpo eterico, invisibile ai cinque sensi ordinari. Dopo la morte, una volta che siano stati privati di ogni tipo di coscienza - non animale - e di ogni flusso vitale, entrambi i corpi subiscono una progressiva e quasi contemporanea decomposizione: se la coscienza, infatti, si diparte da essi verso altre regioni, il *prāna* (o soffio vitale) si disperde, rendendoli *instabili* «involucri» vuoti. Cfr. A. BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 15-41.

¹⁸ Per un inquadramento generale del rito di iniziazione e delle modalità in cui tendenzialmente si realizza cfr. ARNOLD VAN GENNEP, *I riti di passaggio*, cit., pp. 57-99.

crepuscolo e cipressi ribadiscono il binomio uscita/entrata già individuato nel titolo: il crepuscolo viene considerato

un simbolo strettamente legato all'idea dell'Occidente, la direzione nella quale il sole declina, si spegne e muore ed esprime la fine di un ciclo e, di conseguenza, la preparazione di un rinnovamento [...] esso è una immagine spazio-temporale: l'istante sospeso; lo spazio e il tempo si capovolgeranno nell'altro mondo e nell'altra notte, ma questa morte dell'uno è annunciatrix dell'altro: un nuovo spazio e un nuovo tempo succederanno ai precedenti;¹⁹

il cipresso, in Europa simbolo di lutto e già presso Greci e Romani elemento caratterizzante le regioni infernali, fu, presso molti popoli antichi, allegoria materializzata dell'*albero della vita* e dell'immortalità.²⁰

In ultimo - e per completezza - è opportuno precisare che il periodo pre-devachanico ha luogo sul piano astrale,²¹ su cui consequenzialmente anche l'atto unico troverebbe la sua collocazione teosofica naturale. Per piano astrale si intenda il piano immediatamente successivo al piano eterico, costituito di materia onirica ed emozionale, nonché - cosa qui più rilevante - il primo dove sia possibile una evoluzione spirituale indipendente dalle costrizioni della materia fisica.²²

II. I PERSONAGGI E LA LORO SORTA

Se l'idea di luogo di passaggio individuata nel titolo e nella prima didascalia è valida, risulta incongruo che l'apparenza del Filosofo (che tra l'altro sembra riprendere nelle sue battute principi assimilabili ai postulati base della teosofia) debba permanere per

¹⁹ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Padova, Bur Rizzoli, 2016, p. 337.

²⁰ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *ivi*, pp. 281 - 282.

²¹ Altrimenti plausibile sarebbe considerare come sede metafisica del dramma il piano eterico, dove effettivamente transitano le anime rivestite del loro corpo eterico nei giorni (o nei momenti) appena successivi all'abbandono del corpo denso. Per due ragioni, tuttavia, qui si esclude che possa effettivamente essere quest'ultimo il *locus* degli avvenimenti narrati. La prima di esse è temporale: ognuno dei quattro personaggi permane per un tempo differente nella sede in cui è ambientato il dramma, dai pochi istanti di comparsa del *Bambino dalla melagrana* alla probabile indefinita eternità del Filosofo. Dal punto di vista teosofico è impossibile che un'anima resti vincolata al piano eterico per un tempo lungo quanto quello cui sembrano costretti il Filosofo e la Donna uccisa: questa possibilità si dà soltanto in casi estremi in cui la Triade Superiore si sia allontanata (perlopiù per opera di magia nera) dalla sua controparte inferiore, densa, eterica, astrale e *manasica* inferiore; ammettere questo per i due personaggi in questione significherebbe essere costretti a chiamare in causa delucidazioni aggiuntive che, come si diceva, ne farebbero casi limite rispetto al *decursus* normale che si prevede teoricamente per le anime dei defunti. La seconda questione inerisce, invece, all'essenza stessa del piano eterico: l'allontanamento animico dai desideri alimentati in vita non può verificarsi su un piano composto ancora di materia densa, sia pur esso l'etere; esso può realizzarsi solo su un piano più spirituale e il primo che la scala teosofica mette a disposizione dell'uomo dopo la morte è appunto il piano astrale. Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 89.

²² La dottrina teosofica distingue sette piani d'esistenza, i primi quattro dei quali costituiti di materia inferiore, gli ultimi tre da materia superiore. Il piano astrale è il secondo partendo dal basso, dunque quello immediatamente successivo al piano eterico. In esso si addensano tutte le forme del pensiero e del sentimento umano, direttamente visibili da chiunque possieda capacità di percezione extra-sensoriale: spiritismo e teosofia definiscono *medium* questo genere particolare di esseri umani. Cfr. per un inquadramento generale della questione, ALLAN KARDEC, *Le livre des esprits*, Paris, E. Dentu, Libraire, 1857; ALLAN KARDEC, *Les livre des médiums*, Paris, Didier et cie, Libraires éditeurs, 1861; CHARLES W. LEADBEATER e ANNIE BESANT, *Thought-Forms: A Record of Clairvoyant Investigation*, London, Theosophical Publishing Society, 1901. Per quanto concerne una più approfondita disamina della differenza sostanziale che intercorre nella dottrina teosofica tra piano fisico ed eterico, cfr. invece ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., pp. 10 - 15.

un tempo indefinito in questo stato transitorio tra due mondi e senza speranza esplicita di poterne uscire, a differenza delle altre tre apparenze, molto più grossolane di lui nel modo di sentire e di pensare, cui spetterebbe, invece, un soggiorno predevachanico più lungo di quello che dovrebbe spettare invece all'apparenza del Filosofo.²³

Proprio una simile incongruenza suggerisce e giustifica l'ipotesi ermeneutica qui proposta, che interpreta le quattro apparenze messe in scena non come quattro distinti personaggi, ma come proiezione teatralizzata delle quattro parti componenti in vita la natura meno spirituale dell'essere umano.²⁴ Dal punto di vista teosofico si ritiene infatti che l'uomo sia composto di sette corpi, di cui quattro inferiori e tre superiori:²⁵ i primi quattro corpi di natura materica (per quanto sempre più sottile e spiritualizzata via via che ci si approssima alla sfera dell'essenza divina), gli ultimi tre, invece, di natura esclusivamente spirituale. Di questi sette corpi soltanto il ternario superiore sopravvive alla morte, mentre i suoi quattro rivestimenti (o «veicoli») inferiori sono per natura condannati a decomporsi e a essere sostituiti da quattro nuovi corpi corrispondenti nella prossima incarnazione della triade spirituale.

L'idea di poter far corrispondere simbolicamente ogni personaggio ad ognuno dei quattro corpi è suggerita dalle corrispondenze che si possono rilevare tra le caratteristiche dei primi e quelle che la dottrina teosofica concettualizza per i secondi. Secondo l'ordine di presentazione proposto dall'autore, la prima apparenza messa in scena è quella dell'Uomo grasso, il quale dimostra di avere una sviluppata capacità ragionativa non metafisica e una notevole profondità di sentimento:

Una miseria di pensiero mi teneva assorto e chiuso. Di tanta vita che, intanto, entrava in me per i sensi aperti non facevo conto. E poi mi lagnavo. Di che? di quella miseria di pensiero, d'un desiderio insoddisfatto, d'un caso contrario già passato. E intanto tutto il bene della vita mi sfuggiva. Ma no: ora me n'accorgo: non è vero: non mi sfuggiva. Sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo; per cui sto ancora qua come un mendico davanti a una porta, dove non gli è più concesso d'entrare: il gusto della vita che mi faceva accettare tutte le contrarietà, tutte le condizioni che il pensiero intanto scioccamente stimava misere e intollerabili. [248]

²³ La ragione di questo risiede nel fatto che una vita dedicata all'intellettualità coadiuva la mente nello svolgersi dei processi che la rendono autonoma rispetto al corpo: operando in parte il compito di separazione dell'entità mentale da quella fisica, una esistenza vissuta intellettualmente prepara, e in parte completa, la separazione definitiva che si verifica solo con il compiersi della morte corporale. Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 74.

²⁴ Intendere in questo modo lo statuto dei personaggi significa appropriarsi delle stesse dinamiche del doppio che, ormai più che distesamente, la critica riconosce come, pur polivalente, sottostruttura della produzione pirandelliana. Qui si è voluto estendere l'azione ermeneutica offerta dal concetto di doppio ai fini di una interpretazione organica dell'opera, che permetta di inquadrare non alcuni, ma tutti i personaggi, come doppio, appunto, di una entità umana che non esiste se non nella sua disgregazione in doppi. La ragione di questa scelta e la sua plausibilità si crede risiedano nel fatto che il dramma in questione presenta al lettore un personaggio su cui la morte fisica ha esasperato i processi di scomposizione, permettendogli di abbandonare ogni «maschera» nell'andito del cimitero e di palesare la sua vera disorganica composizione. Si tratta dello stesso processo che si realizza nel personaggio quando l'evento funebre sopraggiunge in seno al suo ambiente domestico, con la differenza che qui la morte, amplificando le sue potenzialità destrutturanti, agisce esclusivamente su un personaggio socialmente decontestualizzato; cfr. DAVIDE SAVIO, *Il carnevale dei morti*, cit. pp. 87 - 121.

²⁵ Il lettore ricorderà che sette sono anche i piani in cui si distingue la manifestazione: ognuno dei sette principi umani corrisponde ad uno dei sette piani della manifestazione e con esso condivide la materia che lo compone. In questo senso si ritiene che l'essere umano sia una creatura multidimensionale, perché la sua «Coscienza» divina - totalmente immateriale - si riveste contemporaneamente di sette diversi corpi, tramite i quali di volta in volta esprime una parte più o meno spirituale della sua essenza assecondando le potenzialità di manifestazione della materia.

Si legga in parallelo la descrizione delle qualità del corpo mentale offerta da Annie Besant:²⁶

it is especially the vehicle of consciousness [...] it works upon and through the astral and physical bodies in all the manifestations that we call those of the mind in our ordinary waking consciousness. In the undeveloped man, indeed, it cannot function separately on its own plane as an independent vehicle of consciousness during the earthly life, and when such a man exercises his mental faculties, they must clothe themselves in astral and physical matter ere he can become conscious of their activity.²⁷

Se l'associazione è corretta, il corpo mentale figurato da Pirandello nel personaggio dell'Uomo grasso sarebbe un corpo mentale ancora fortemente invilupato nelle trame della materia fisica e della materia astrale e, intricato nelle brame di queste due altre coscienze, non in grado di sentire la sua propria coscienza indipendentemente da esse: «sfuggiva alla mia coscienza; ma non a questo mio corpo che assaporava il gusto della vita, senza dirselo» [248]²⁸ afferma il personaggio interrogato sul senso della sua vita. Il corpo mentale, nella situazione descritta, si trova insomma impossibilitato a svolgere il suo compito di «veicolo di una coscienza superiore». Sembrerebbe comprovare la corrispondenza qui suggerita la posizione periodicamente assunta dall'Uomo grasso durante il dramma: presentato con il mento poggiato sulla mano in atto di contemplazione, egli richiama un'immagine topica tradizionalmente connessa al tipo del pensatore, termine con cui Annie Besant definisce il corpo mentale. Egli è, inoltre, scenicamente relato al simbolismo assiale: Pirandello lo presenta, infatti, seduto sotto un albero e poggiante il mento sul bastone, il che induce a ipotizzarlo personaggio simbolo di una natura superiore a cui vada attribuita la potenzialità naturale di ascendere e discendere spiritualmente lungo una assialità verticale e orizzontale. Inquadrare l'Uomo grasso nelle dinamiche del simbolismo assiale, significa ricondurlo all'essenza stessa del valore di corpo mentale che si vuole qui attribuirgli: il corpo mentale è in sé stesso veicolo di una natura superiore ascensionale e, al contempo, di una natura inferiore discensionale, in base all'orientamento della sua volontà rispettivamente verso il *manas* superiore o il corpo dei desideri.

Della sorte del corpo mentale nel momento cruciale descritto dal dramma, Annie Besant parla in questi termini:

Soon after the death of the physical body Kâma-Manas is set free, and dwells for awhile on the astral plane clothed with a body of astral matter. From this all of the Manasic Ray that is pure and unsoiled gradually disentangles itself, and returns to its source, carrying with it such of its life experiences as are of a nature fit

²⁶ Corpo mentale, il sanscrito *kâma-manas*, anche *manas* inferiore sono espressioni corrispondenti nei testi teosofici.

²⁷ ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., p. 64.

²⁸ «Senza dirselo»: l'assenza di parola - strumento primo della facoltà intellettuale e mezzo indispensabile per ascendere dal piano fisico a quello mentale - è qui estremamente significativa se la si intende quale accenno a una concreta mancanza esistenziale (e, forse, ontologica). L'Uomo grasso si trova, infatti, privo di quel *pons* verbale che può condurlo alla comprensione delle regioni superiori dell'essere: la sua percezione delle cose è meramente fisica, al più emotiva, ma scarsamente intellettuale. Per questo motivo, si vedrà, sarà il Filosofo, emblema di quella capacità intellettuale che a lui manca, a doversi porre come officiante del rito di passaggio in grado di indurre l'Uomo grasso a ragionare.

for assimilation with the Higher Ego. [...] These are carried into the Manasic consciousness by the Lower Ray with-drawn into its source.²⁹

Con queste parole si introduce una nuova *entità*, qui chiamata *ego superiore*, *idest* la controparte alta del *manas* inferiore.³⁰ Durante la vita terrena questi due aspetti della stessa natura umana non costituiscono due corpi separati, per quanto il corpo manasico inferiore, quando vincolato alla materia fisica ed astrale, non sia in grado di avvertire pienamente il richiamo della sua natura più alta. Annie Besant descrive per questo motivo il *manas* nella sua totalità come un *campo di battaglia* tra le essenze divine e quelle diaboliche della materia, le quali, durante tutto il corso della vita, cercano di contrastarsi vicendevolmente, senza che nessuna delle due riesca a prevalere sull'altra. Nel momento del *post mortem*, tuttavia, dopo essersi liberato delle sue tendenze più basse durante lo stato di purgatorio *pre-devachanico*, il *manas* inferiore acquista la capacità di percepire la «voce» della sua controparte animica più elevata.

A questo punto sembra d'obbligo portare all'attenzione un fatto perlomeno curioso: la didascalia indugia sull'osservare che l'Uomo grasso «uscito da parecchi giorni, non sa risolversi a muoversi» [243] dall'uscita del cimitero e attende stando a guardare quello che per il lettore è il dissolversi dal campo visivo delle altre apparenze. Queste ultime, che vengono descritte come «incerte, afflitte, disgustate e sgomentate» [243], si differenziano per atteggiamento da tutti e quattro i personaggi messi in scena che pur dovrebbero trovarsi nella loro stessa condizione. Questa lugubre processione iniziale potrebbe allora non essere da intendersi semplicemente come tale: sulla scena è presente un personaggio, sedutovi da un tempo indefinito e che ha subito, nel periodo ante scenico, una evoluzione, se è vero che all'inizio del dramma può dire «sarete meravigliato voi. A me già m'è passata» [243], rispondendo al Filosofo che lo sollecita. Se la scena rappresenta un luogo purgatorio e quindi un'evoluzione è la ragione stessa della permanenza dei personaggi - una evoluzione che, lo si ricorda, deve essere una disaffezione dalle passioni - è plausibile che l'Uomo grasso, dopo essere stato lì «da parecchi giorni» [243], possa assistere «allo stupore, al terrore, alla disillusione, alla nausea» [243] delle altre apparenze, ma «senza mostrare di compiacersene» [243]. In questa prospettiva le apparenze (senza voce) di cui si sta parlando potrebbero essere tanto diverse per atteggiamento da quelle protagoniste della commedia perché differenti da esse per natura: in esse si allegorizzerebbe scenicamente il percorso di auto-osservazione pre-devachanica compiuto dal corpo mentale, il quale, lucido ormai per assenza di gravami materici, è in grado di farsi consapevole di tutte le condizioni attraverso cui è passato, senza avvedersene in coscienza, durante la sua vita terrena. Gli elementi di questo percorso di osservazione vengono definiti, nei testi teosofici citati, *skandha* inferiori o *skandha*

²⁹ ANNIE BESANT, *The seven principles of the man*, cit., pp. 40-41.

³⁰ Occorre specificare che, durante ogni incarnazione, il quaternario inferiore si lega al ternario superiore nel tramite del *manas*, un corpo intermedio, che conserva entrambe le nature di cui si costituisce l'uomo nella sua totalità, quella divina e quella terrestre. Per quanto per comodità speculativa si distingua il *manas* in superiore ed inferiore, esso non è scisso in due differenti entità: la divisione di comodo nasce dal fatto che, effettivamente, secondo la dottrina teosofica, una parte della essenza manasica è fisiologicamente congiunta in vita alla materia kamica del corpo astrale.

della personalità, e consistono in «germi» degli «effetti karmici» maturati in vita; sviluppati dall'essere umano durante il periodo dell'incarnazione, dopo la morte del genitore,

they remain as *karmic effects*, as germs, hanging in the atmosphere of the terrestrial plane, ready to come to life, as so many avenging fiends, to attach themselves to the new personality of the Ego when it reincarnates.³¹

Questi elementi così personificati, a causa della loro infima natura, non sono legittimati a entrare nelle regioni devachaniche, dove il riposo è completo e le leggi karmiche non possono agire; restano pertanto in sospensione - gradualmente allontanandosi dal *manas* assieme alla materia astrale di cui sono composti - fino alla prossima reincarnazione quando, rilegittimati dalla legge karmica, si ri-assemblano al nuovo corpo astrale e fanno scontare all'essere umano reincarnato le pene che si è guadagnato durante l'incarnazione precedente.

Se questo punto di vista interpretativo è corretto, risulta consequenziale che il Filosofo compaia alla presenza dell'Uomo grasso solo dopo il trascorrere di questo periodo purgatorio e, presumibilmente, alla fine di esso: solo ora il corpo mentale, libero dalla gran parte dei suoi gravami terreni, ha occhi da rivolgere al suo *manas* superiore. Tuttavia, dato che i personaggi si trovano ancora nel *pre-devachan* e dato che ancora consistono sulla scena come «apparenze» delle «forme vane» che si dettero in vita - come dire che il percorso di disillusione non è ancora stato completato - anche il dialogo tra il Filosofo e l'Uomo grasso deve avere una finalità in ordine all'elevazione del corpo mentale.

Sulla scorta delle parole di Annie Besant, il *manas* inferiore dovrebbe a questo punto liberarsi completamente dalla «materia astrale» e «ritornare alla sua sorgente, portando con sé quelle esperienze di vita aventi una natura adatta all'assimilazione con l'ego superiore» e solo allora il percorso di purificazione potrebbe dirsi completo. Se si guarda in questa prospettiva allo scambio di battute tra l'Uomo grasso e il Filosofo, si nota che alla fine della commedia il lettore non sa nulla del Filosofo, mentre conosce tutti i punti salienti della vita dell'Uomo grasso. Non sembra pertanto assurdo dare al dialogo fra i due personaggi l'appellativo di confessione,³² nella quale il Filosofo si pone come guida che ascolta e riceve «quelle esperienze di vita aventi una natura adatta» a essere da lui assimilate e consiglia la sua controparte bassa sul prossimo da farsi.³³

³¹ HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 154; Per un inquadramento della tematica degli *skandha*, cfr. anche ANNIE BESANT, *karma*, cit., pp. 16-30 e ALFRED P. SINNET, *Esoteric Buddhism*, cit., p. 69.

³² In seno alla interpretazione qui proposta, la «liturgia della parola» - come definita da Sichera - condotta dall'apparenza del Filosofo si attualizza in «liturgia della parola» confessante, atta a suscitare l'impulso nel *manas inferiore* a razionalizzare (*idest* verbalizzare) i sentimenti che egli ha lasciato scorrere inosservati alla sua «Coscienza» durante la vita terrena, a farli diventare quindi e appunto parola confessata. Questo processo verbale (e verbalizzante) permette esotericamente al *manas superiore* la conservazione di una memoria parlata, ossia sublimata per allontanamento dall'impulso emozionale che l'ha generata: si tratta di un processo di purificazione operato dal Filosofo sulla memoria tramite l'eliminazione da essa di ogni controparte di attaccamento terreno. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 293 - 308.

³³ A comprovare il fatto che l'Uomo grasso e il Filosofo rappresentino rispettivamente il *manas* inferiore e il *manas* superiore di una stessa personalità, si nota che il Filosofo si definisce insieme all'Uomo grasso «vana forma della stessa ragione» e si augura che l'Uomo grasso da ciò «si senta consolare». Il *manas* consiste in intelletto puro, pura ragione, e

La confessione di per sé stessa rafforza i legami tra le due figure che, sempre simbolicamente, alla fine del dramma saranno identificate scenicamente: quando l'apparenza dell'Uomo grasso scompare, il suo posto viene fisicamente occupato dall'apparenza del Filosofo, che invece «*resta alta, dritta, nell'ombra, aderente tutta al tronco del vecchio albero*», [254]³⁴ sotto il quale fin dall'inizio del dramma era seduta l'apparenza dell'Uomo grasso. Questo dettaglio scenico induce a pensare che il *manas* superiore sia riuscito ad assimilare completamente la sua controparte inferiore. Non a caso - lo si nota per inciso - ritornerebbe, ancora una volta, e sotto l'aspetto del Filosofo «*alto, dritto*» e sotto la consueta immagine dell'albero a cui egli «*tutto*» aderisce, il simbolismo assiale di ascensione-discensione di cui si parlava precedentemente, ma che è ora completamente orientato verso l'alto.³⁵ A questo punto e in questo contesto di lettura neppure la «*sorte aliena*»³⁶ dell'apparenza della Donna uccisa è, presumibilmente, tanto *aliena* quanto sembra essere a prima vista: basterà richiamare alla mente le *apparenze* della prima didascalìa, per rendersi conto che, rispetto alla generalità delle figure evocate, le uniche a subire una sorte veramente *aliena*, sono quelle dell'Uomo grasso e del Bambino dalla melagrana: sono, difatti, gli unici due, tra personaggi e comparse, del cui dissolvimento il lettore possa essere certo. L'apparenza della Donna uccisa sarebbe allegoria del corpo astrale da cui Filosofo e Uomo grasso (quindi il *manas* nella sua completezza) stanno cercando di allontanarsi. Che l'apparenza della Donna uccisa sia da identificarsi con il corpo astrale di questa ipotetica personalità lo suggeriscono tanto la natura dei suoi comportamenti in vita e dopo la morte quanto il rapporto che durante l'esistenza terrena la legava all'Uomo grasso. Annie Besant descrive come segue il rapporto che intercorre durante il periodo di incarnazione fra il *manas* inferiore e il corpo astrale:

Kâma-Manas is the *Personal Self* of man; [...] the Quaternary, as a whole, is the personality, "the shadow," [sic] and the Lower Manas gives the individualising touch that makes the personality recognize itself as "I." [sic] It becomes intellectual, it recognize itself as separate from all other selves; deluded by the separateness it *feels*, it does not realize a unity beyond all that it is able to sense. And the Lower Manas, attracted by the vividness of the material life-impressions, swayed by the rush of the Kâmic emotions, passions and desires, attracted to all material things, blinded and deafened by the storm-voices among which it is plunged - the

conoscere la sua natura è plausibilmente motivo di consolazione per l'uomo: esso rappresenta, infatti, la parte più autentica e contemporaneamente l'unica che non può subire, perché eterna, il processo di morte. Egualmente il concetto di «*maraviglia*» è condiviso da entrambi i personaggi in questione come caratteristica peculiare dei loro discorsi: da una parte il Filosofo, infatti, apre le sue battute proprio chiamando in causa questa particolare sensazione (e l'approccio alla vita che consequenzialmente ne deriva), dall'altra la sofferenza dell'Uomo grasso nasce dal non poter più godere delle «*maraviglie*» della natura. Se si ricorda che, sin da Socrate e per tutto il medioevo, la meraviglia fu considerata fonte di ogni filosofia, quindi di ogni lavoro intellettuale, non sarà motivo di sorpresa ritrovarla qui citata da due personaggi che potrebbero rappresentare i corpi dell'intelletto.

³⁴ Cfr. anche ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93.

³⁵ Non bisogna dimenticare che se l'albero è simbolo di elevazione verso la luce, raggiunta tramite lo svilupparsi verticale del tronco e delle chiome, esso è anche simbolo di ciò che, per raggiungere una crescita in altezza, deve scendere il più possibile verso il basso: per questo, ancora una volta, ritornerebbe anche qui l'antinomia presente nel titolo.

³⁶ ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 91. Antonio Illiano condivide la medesima prospettiva di questa analisi, secondo la quale la Donna uccisa «*dopo un momento di smarrito rammarico si sveglierà alla necessità di un destino di peregrinazioni astrali e impossibili aneliti di reincarnazione*»; Illiano considera la Donna uccisa, così come tutte le altre figure del dramma, come personalità autonome, piuttosto che come allegorie funzionali a rendere scenicamente rappresentabili parti differenti di una stessa personalità.

Lower Manas is apt to forget the pure and serene glory of its birthplace, and to throw itself into the turbulence which gives rapture in lieu of place. And be it remembered, it is this very Lower Manas that yields the last touch of delight to the senses and to the animal nature; for what is passion that can neither anticipate nor remember, where is ecstasy [sic] without the subtle force of imagination, the delicate colours of fancy and of dream?³⁷

Durante la vita terrena questi due corpi sono dunque strettamente legati tanto da auto-ritenersi quasi una unica coscienza e da indurre Annie Besant a chiamarli con un solo nome, *kâma-manas* appunto. Il loro è un sodalizio, si vorrebbe dire un matrimonio, infelice nella vita dell'uomo comune, il quale si trova perlopiù contrastato tra una tendenza ascensionale manasica e una discensione kamica. *In summa* e dopo quanto detto, il «rammarico» dell'Uomo grasso risiederebbe nel non aver dato sfogo alla sua libera «Volontà», per una incapacità di accorgersi in maniera definitiva delle qualità del suo volere e di imporle alla moglie e a sé stesso, oltre che per una inadempienza, consequenziale, agli stimoli della sua vera natura: se, infatti, il corpo mentale esiste per pensare e realizza solo pensando la sua essenza prima, l'Uomo grasso ammette quale origine della sua infelicità il «poco pensiero che *si dava* dei casi della vita e le scarse illusioni che *si faceva*» [249]. Questa ammissione di colpa è significativamente raffrontabile con quello che Annie Besant considera essere il *modus* che il corpo mentale dovrebbe tenere per riuscire nella realizzazione della sua intima natura durante il periodo di incarnazione: egli dovrebbe *affollare* la mente umana che si trova fisicamente a disposizione, di pensieri di razionalizzazione dei casi che nella vita gli occorrono e di illusioni, se con illusioni si dà da intendere utopie e sogni e progetti carichi d'amore e altruistica compassione.³⁸ Per dirla in termini allegorizzati, nel caso in cui il *manas* inferiore non realizzi tutto questo, permette al corpo kamico il tradimento e del ruolo gerarchico imposto da natura e della missione che teleologicamente dovrebbe orientare ogni incarnazione. È, sembra, la stessa situazione in cui viene a trovarsi l'ipotetica personalità di cui si sta parlando. Collabora a questa ipotesi l'assenza dell'apparenza dell'amante, che, per aver vissuto il medesimo coinvolgimento passionale sperimentato dalla donna, dovrebbe trovarsi, perlomeno alla fine del dramma e poco dopo la comparsa sulla scena del personaggio femminile, sulla scena in cui si trovano gli altri personaggi. Da un punto di vista simbolico, l'amante della moglie non può avere un corpo d'apparenza con il quale manifestarsi, perché, a differenza degli altri personaggi, egli non ha avuto una reale vita sulla terra, ma consiste in mera allegoria scenica di quel tradimento di cui poco

³⁷ ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 31.

³⁸ Afferma Annie Besant: «Kâma supplies, as we have seen, the animal and passional elements; the Lower Manas rationalises these, and adds the intellectual faculties; and so we have the brain-mind, the brain-intelligence, Kâma-Manas functioning in the brain and nervous system, using the physical apparatus as its organ on the material plane», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 28. Dunque nella vita di un essere umano ordinario, le due entità costituenti non possono prescindere dal collaborare per rendere fattiva la loro esistenza sul piano terreno: il presupposto di questa visione teosofica risiede nel fatto che la natura manasica è troppo sottile per potersi, da sola, palesare nelle forme della materia. In ciò risiede la ragione per cui la natura manasica preordina la struttura celebrale, disponendola a ricevere gli impulsi spirituali che essa le invia: questo processo comporta necessariamente un abbassamento del livello spirituale degli impulsi di partenza, perché essi sono costretti a manifestarsi su un piano dell'esistenza, quello materico appunto, inferiore rispetto a quello in cui vengono generati. La *lotta*, se così la si vuole chiamare seguendo ancora la Besant, del *manas* superiore durante il periodo di incarnazione, risiede proprio in questo: innalzare la natura fisica di cui si serve a piani spirituali superiori, senza permettere ad essa di *despiritualizzare* gli impulsi che riceve da questi piani.

prima si diceva. La stessa cosa - come si vedrà - avviene per il Bambino dalla melagrana, che - pur scenicamente presente - riveste unicamente un senso allegorico. Più facilmente comprensibile risulta essere, in questa prospettiva, la citata sorte della Donna uccisa. Se è vero che essa rappresenta il corpo dei desideri, kamico, astrale che dir si voglia, la sua sorte *post mortem* può essere una sola: vale a dire la permanenza nelle regioni kamiche come *guscio* della vecchia personalità. Il corpo astrale, non essendo infatti composto da materia tanto sottile e pura da poter entrare nelle regioni devachaniche, è costretto a subire una lenta e progressiva decomposizione nelle regioni inferiori dell'essere, privato ormai della sua coscienza intellettuale, dopo la dipartita del *manas* che gliela conferiva.³⁹

Se la Donna uccisa rappresenta il corpo astrale della personalità inscenata, l'ultimo legame di cui parla l'Uomo grasso, quello che lo tiene ancora legato a queste regioni per lui di passaggio, non sarebbe il *voler* vedere morta la sua donna, ma il *dover* vederla piangere, patire, altrimenti *non godere*:

Io sono ancora là, tra il respiro fresco delle nuove foglioline, come una vecchia foglia morta che non sappia ancora staccarsi. La vedo: c'è davvero là questa foglia morta; aspetto che un soffio la faccia crollare; e allora forse come voi dite, dileguerò. [247]

Il passaggio dal «*riso diabolico*»⁴⁰ della donna alla sua disperazione espressa con il pianto rappresenta quel «soffio» di cui l'Uomo grasso parla al Filosofo, e consiste nella manifestazione del capovolgimento della natura del suo corpo kamico nel momento in cui passa dal godere al patire. L'Uomo grasso, allora coerentemente, non scompare quando la donna viene uccisa e neppure quando ella raggiunge la scena del *post mortem*, ma, dopo avere sofferto del riso di quella («non ridere! Non ridere più così!» [251]), si dilegua non appena ascolta il suo pianto.⁴¹

Resta da affrontare la questione dell'ultimo personaggio, il *Bambino dalla melagrana*, questione che riconduce al punto da cui questa analisi è partita e che permette di tirare le somme di quanto è stato ipotizzato fino a questo punto. Il simbolismo della melagrana ritorna infatti sui concetti già incontrati di morte e di rinascita: non a caso è questo il frutto che spesso iconograficamente il Cristo bambino tiene in mano, non a caso nella antica Grecia è connesso al culto di Demetra e della

³⁹ Cfr. ANNIE BESANT, *Man and his bodies*, cit., pp. 36-61.

⁴⁰ Il termine «*diabolico*» attribuito al riso della donna conferma l'ipotesi proposta quando si pensi che per A. Besant possono definirsi «demoni» soltanto gli istinti discensionali dell'uomo verso la materia, vale a dire gli istinti che il corpo *kamico* esercita, vincolandola, sull'attività ontologicamente libera del corpo mentale. Cfr. ANNIE BESANT, *Karma*, cit., pp. 16-21.

⁴¹ Il godimento e la generale ricerca del piacere sono, secondo la dottrina teosofica, gli unici interessi *personali* del corpo kamico assieme alla sopravvivenza, intesa solo come mezzo concreto per la soddisfazione del piacere. La Donna uccisa viene descritta come dedita in vita esclusivamente alla ricerca di un piacere sensuale, piacere continuamente perdurante e rimasto inappagato con l'avvento della morte; coerentemente ella si presenta sulla scena astrale priva di pudore e senza il minimo autocontrollo: mostrando nudo il seno grondante di sangue, manifesta una noncuranza assoluta per il dolore altrui, di cui, al contrario, ride. Se si tiene conto di queste affermazioni, si palesa plausibile la scelta critica di identificarla con un corpo astrale sciolto ormai dall'influenza direttrice del *manas*. La natura di pensatore del corpo - che giustamente Sichera attribuisce all'Uomo Grasso - trova qui, inoltre, una sua ulteriore ragione d'essere nel legame che vincola il corpo mentale al corpo astrale, il quale lo obbliga a indirizzare il suo potere riflessivo verso la sfera fisica piuttosto che verso sé stesso, ossia verso la mente. Cfr. A. SICHERA, *All'uscita*, cit., pp. 301 e 305.

figlia Persefone.⁴² Il bambino che mangia la melagrana sarebbe il simbolo della nuova incarnazione che accetta di consumare la colpa della vita passata e di scontarla, quasi cristicamente, in quella successiva. In questo senso, non sarebbe casuale neppure il fatto che sia proprio la Donna uccisa ad aiutare il bambino a mangiare la melagrana e che la stessa Donna uccisa voglia offrire all'Uomo grasso, compartecipe con lei della colpa karmica, un chicco di quel frutto. Comprensibile è consequenzialmente anche che il bambino si rifiuti di offrire all'uomo il frutto, se è vero che ormai il corpo mentale non ha più colpe da scontare.

La dicotomia entrata/uscita presente nel titolo ritorna alla fine del dramma, dopo la consumazione del frutto della reincarnazione, con la comparsa dei quattro (ancora una volta quattro) «aspetti della vita». Volendo, infatti, applicare per questi ultimi personaggi lo stesso procedimento interpretativo applicato per comprendere la tipologia simbolica dei primi, si notano delle corrispondenze accomunanti i due gruppi. Sono, *in primis*, corrispondenze dirette: il contadino raccatta il bastone che l'Uomo grasso, desaparendo, lascia cadere a terra e l'asino «*si ferma a fiutare le bucce sparse della melagrana*» [254] che poco prima il bambino ha consumato; la bambina, invece, si accorge della presenza della Donna uccisa e «*istintivamente si copre il volto con le manine*» [254], per paura degli «*occhi atroci*» di questa «*che la fissano*» [254].

Il timore della bambina può essere spiegato con la convinzione teosofica che soprattutto i bambini siano dotati di capacità extra-sensorie tali da permettere loro di avvertire le presenze del mondo astrale. Se si segue questa ipotesi interpretativa, quello che la bambina sottilmente percepisce è il *guscio astrale* di quella vecchia personalità ormai svanita dopo la dissoluzione (avvenuta con il dileguarsi dell'apparenza dell'Uomo grasso) del *manas* inferiore (e della coscienza) ormai unificatosi sotto le sembianze del *manas* superiore.⁴³ La bambina non sembra infatti accorgersi dell'apparenza del Filosofo: da questo punto di vista, essendo il solo piano astrale suscettibile d'essere percepito da lei, il corpo del *manas* le resta assolutamente invisibile. Ella rappresenta allegoricamente il nuovo corpo astrale attribuito al *manas* con la nuova incarnazione, e per via di questa sostanzialità comune con la Donna uccisa, la Bambina prova paura: con l'avvento della morte fisica infatti la memoria astrale non scompare, ma resta vincolata all'atmosfera terrestre per essere poi riacquisita dal *manas* al momento della nuova incarnazione (si ricordi quanto si

⁴² JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 643.

⁴³ L'ipotesi appare quanto mai plausibile se la si riferisce alle parole di Annie Besant a proposito della sorte e della natura dei gusci kamici, dopo la scomparsa della personalità cui appartenevano: «During life, Kâma, as such, has no form or body. But after death it takes form as an astral body, a body composed of astral matter, and is then known as *Kâma Rûpa* [sic], Rûpa being the Sanscrit name for a body, for anything having form. [...] The Kâma Rûpa possesses consciousness of a very low order, has brute cunning, is without conscience - an altogether objectionable entity, often spoken of as a "spook." It strays about, attracted to all places in which animal desires are encouraged and satisfied, and is drawn into the currents of those whose animal passions are strong and unbridled», ANNIE BESANT, *The seven principles of man*, cit., p. 20. La Donna uccisa, dopo la scomparsa dell'apparenza dell'Uomo grasso, si troverebbe in questa situazione paradossale, per cui agogna la vita senza poterla più possedere. Ella infatti, in quanto ancora intimamente legata all'impulso animalesco del vivere, insegue la bambina, ossia la vita astrale nel suo pieno vigore, condannata dalle dottrine teosofiche non solo a non poter più possedere un corpo fisico con cui soddisfare i propri piaceri, ma, come si diceva, anche alla decomposizione progressiva del corpo astrale di cui ormai esclusivamente si compone.

diceva a proposito degli *skandha*). Essa costituirà la ragione di tutte le colpe che il nuovo uomo dovrà scontare nella sua attuale vita sulla terra: non è pertanto improbabile che la bambina abbia paura della Donna uccisa - ossia del vecchio corpo astrale e della sua stessa memoria karmica.

Per comprendere invece il parallelismo che si suppone interpersi fra l'aspetto del contadino e l'apparenza dell'Uomo grasso, occorre riferirsi ancora alla simbologia del bastone. Quando esso non rappresenti soltanto l'asse di ascensione-discensione attorno a cui ruota l'evoluzione dell'uomo, esso si fa facilmente riportare all'archetipo dello scettro come strumento di potere e di comando. L'utilizzo che il contadino fa del bastone è direttamente riconducibile a questo significato: egli difatti con il bastone percuote il vecchio asino su cui siede la bambina per indurlo a muoversi senza indugiare oltre. Il contadino rappresenterebbe il nuovo *manas* inferiore che, se nella vecchia vita ha permesso al suo corpo astrale di guidarlo, gli impone, nella nuova incarnazione, di seguirlo e adempiere agli ordini imposti dalla sua volontà.

A questo punto altrettanto spiegabile è che la bambina, proprio in quanto allegoria del nuovo corpo astrale, sieda su asino, se è vero che

l'asino rappresenta l'elemento istintivo dell'uomo, una vita che si svolge tutta sul piano terrestre e sensuale. Lo spirito cavalca la materia che gli deve essere sottoposta, ma che talvolta si sottrae alla sua direzione.⁴⁴

La Contadina, invece, ultimo personaggio, al quale si deve una sola battuta - una devota preghiera - rappresenterebbe la nuova vita di coscienza del *manas*, alla cui volontà il corpo astrale deve sottostare, se si tiene conto della definizione teosofica di preghiera. H. P. Blavatsky definisce la vera preghiera come preghiera-volontà, intendendo con ciò «piuttosto un comando interiore che una petizione». E continua:

(la preghiera è) an occult process by which finite and conditioned thoughts and desires, unable to be assimilated by the absolute spirit which is unconditioned, are translated into spiritual wills and the will; such process being called "spiritual transmutation". [...] The only homogeneous essence, our "will-prayer" becomes the active or creative force, producing effects according to our desire.⁴⁵

Pertanto, la nuova coscienza del *manas* orienterebbe, rappresentativamente in questa sola battuta della Contadina, le volizioni inferiori del corpo astrale verso volizioni di tipo spirituale, che, reintegrando la memoria della vecchia esistenza, collochino i nuovi corpi in un assetto di ubbidienza al potere superiore della mente divina. Giunti alla fine dell'analisi la permanenza senza un apparente termine del Filosofo può risultare maggiormente illuminata. Con Illiano si dirà che egli rappresenta la «regia»,⁴⁶ ma, nella particolare prospettiva ermeneutica qui proposta, non una regia personale rivolta verso altre personalità, piuttosto la regia puramente intellettuale che,

⁴⁴ JEAN CHEVALIER e ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, cit., p. 106.

⁴⁵ Cfr. HELENA P. BLAVATSKY, *The Key to Theosophy*, cit., p. 68.

⁴⁶ Cfr. ANTONIO ILLIANO, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, cit., p. 93; Annie Besant, riprendendo un concetto generalmente diffuso tra gli autori teosofici, ritiene essere proprio il *manas* superiore a strutturare le forme della nuova incarnazione, agendo dunque come si crede agisca qui l'apparenza del Filosofo. Cfr. ANNIE BESANT, *The death and after?*, cit., pp. 65-67.

in quanto tale, guida come la vecchia, così la nuova incarnazione: egli è il *manas* superiore, che giostra e registra le azioni e le parole dei corpi che gli sono sottoposti, costretto alla permanenza nelle eterne regioni di passaggio, e a rimanere «nell'ombra» della personalità,⁴⁷ fino a che ogni parte dell'essere inferiore non si sia elevata alla sua coscienza, divina e oltremondana.

⁴⁷ L'azione del *manas* rispetto ai corpi inferiori è quella di un adombramento, spiega A. P. Sinnett, piuttosto che di una incarnazione in essi: è quindi coerente parlare dell'apparenza del Filosofo come di una figura nascosta «nell'ombra» durante il periodo di transito dell'essere umano sulla terra, quando si veda nel Filosofo la rappresentazione scenica del *manas* superiore e si ricordi che «ombra» viene definito, con lessico teosofico, il quaternario inferiore.

Pasquale Guaragnella

Pellegrino lungo le vie dell' «acqua miracolosa» Giuseppe Ungaretti e un viaggio in Puglia

Quando nel febbraio del 1934, nelle vesti di *reporter* della «Gazzetta del Popolo» di Torino, Giuseppe Ungaretti scendeva in Puglia, doveva essere viaggiatore già esperto della visione di città e paesaggi del Mezzogiorno d'Italia: solo due anni prima, sempre in veste professionale, l'autore de *Il sentimento del tempo* aveva compiuto un viaggio in Campania, visitando luoghi suggestivi come Paestum, Pompei ed Ercolano, e concludendo il suo itinerario in una Napoli «caravaggesca». Nella ex capitale di un Regno, percorrendone le vie, il poeta «mostrava di avvertire una sottile tristezza in fondo al subbuglio multicolore della città»: Napoli, «città vulcanica, nella sua stessa pienezza di vita», doveva apparirgli quasi una Pompei in potenza. Come dire che dietro la «meraviglia» barocca, dietro le voci e i clamori della città-Vesuvio, doveva sommuoversi, nelle visioni del viaggiatore, lo spettro di una città-deserto: per l'appunto una nuova Pompei con i suoi luoghi di morte e di silenzio.¹

Quel viaggio campano era dunque segnato dal sentimento di una indefinibile malinconia e la visione della bellezza dei siti s'intrecciava con quella delle rovine: più di una volta lo sguardo rivolto al paesaggio e alla pietra vulcanica era attraversato dal sogno-incubo di un mondo ridotto a irreversibile e dolorosa «assenza» di uomini e di vita.²

Quando arrivava nel Tavoliere di Puglia, il poeta doveva essere attratto dalla visione di un paesaggio assai diverso da quello campano: piatto e sconfinato, poteva apparire in più luoghi un «ossame inaridito» per secoli da un sole furente. Per qualche suo aspetto, quel paesaggio doveva fargli pensare, in virtù di associazione mentale, ai luoghi egiziani, all'ampia distesa di sabbia che, ancor giovane, aveva osservato dalle finestre della casa dei genitori, alla periferia di Alessandria. Dopo quella egiziana, un'altra esperienza, nel tempo della Grande Guerra, aveva trasmesso al poeta la visione di un paesaggio petroso e disanimato. Riferendosi alla vita di trincea negli spazi inospitali dell'altipiano del Carso, i versi di uno dei testi celebri de *Il porto sepolto*, *Sono una creatura*, così infatti recitavano:

Come questa pietra/del S. Michele/ così fredda /così dura/ così prosciugata / così refrattaria / così totalmente /disanimata / come questa pietra / è il mio pianto/che non si vede.³

¹ Si veda Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 152 e segg.

² Rinvio, anche per questi aspetti, a Pasquale Guaragnella, *Un riso indulgente e fremente. Su Viaggio nel Mezzogiorno di Giuseppe Ungaretti*, in Id., *I volti delle emozioni. Riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015.

³ Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Milano, il Saggiatore, 1981, p. 144. Da questo momento le citazioni da *Il porto sepolto* saranno nel testo con l'indicazione di pagina.

Senonché, peculiari icone della mente si contrapponevano alle visioni del deserto e della pietra: ed erano quelle dell'acqua e dell'oasi. L'acqua infatti conferiva all'anima del poeta il senso di una leggerezza e di una sospensione, come si evince pure dai versi di *Annientamento*, ancora ne *Il porto sepolto*:

Oggi/ come l'Isonzo/ di asfalto azzurro / mi fisso / /nella cenere del greto / scoperto dal sole / e mi transmuta / in volo di nubi (*Il porto sepolto*, p. 65).

Esemplarmente, in un altro testo celebre, *I fiumi*, si sommuovevano insieme le immagini dell'acqua e dei sassi:

Stamani mi sono disteso / in un'urna di acqua / e come una reliquia / ho riposato.
L'Isonzo scorrendo / mi levigava come un suo sasso (*Il porto sepolto*, p. 160).

L'acqua del fiume, scorrendo, «mi levigava come un suo sasso». Curiosamente, v'era un altro componimento de *Il porto sepolto* in cui non già la visione di uno strenuo levigare dell'acqua, bensì la memoria di un dura, faticosa arte di lastricare una moltitudine di pietre di lava si associava alla «presenza» di uomini e al loro lavoro esperto. Si trattava di *Immagine di guerra*, un componimento che andrebbe riprodotto interamente per la sua indubbia suggestione poetica:

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
Come una trina
Dalle schioppettate
Degli uomini
Ritratti
Nelle trincee
Come le lumache nel loro guscio

Mi pare
Che un affannato
Nugolo di scalpellini
Batta il lastricato
Di pietra di lava
Delle mie strade
E io l'ascolti
Non vedendo
In dormiveglia
(*Il porto sepolto*, p. 151).

La locuzione «nugolo di scalpellini» – spiegherà più tardi lo stesso Ungaretti – allude agli scalpellini pugliesi assunti dal Municipio di Alessandria «per lastricare con pietre di lava le strade della città». Insieme con il ricordo degli scalpellini pugliesi, si potrebbe dunque dire che si sommuovevano nella mente di Ungaretti – quando ritornava in Puglia in quel febbraio del 1934 – un *corpus* di memorie peculiari e un repertorio di figure: memorie e figure le quali potevano trovare occasione di un

freudiano «risveglio» ed essere originalmente rielaborate nel segno non solo di una nostalgia, ma altresì di una rinascita.

Siffatto processo mentale è dato riconoscere nel primo reportage pubblicato su «La Gazzetta del Popolo» con la data del febbraio 1934. Il titolo del reportage, emblematico, recitava *Fontane e chiese* e l'*incipit* era incentrato precisamente sulle immagini dell'acqua contrapposte a uno spazio assoluto, con una aggettivazione «allegra» riferita alle fontane di Foggia, città posta nel mezzo del Tavoliere: l'ampia e sconfinata pianura in cui Ungaretti vedeva consumarsi, come nelle allegorie medievali, una strenua lotta tra due elementi, dell'acqua, da un lato, e del fuoco e del sole furente, dall'altro lato. Ed è una lotta tra l'arida natura e la volontà inverosimile dell'uomo, simboleggiata, quest'ultima, dalla immane costruzione dell'Acquedotto Pugliese, il più lungo del mondo:

Non saprei dirvi dove potreste trovare una cosa più sorprendente e commovente e augurale delle tante fontane che s'incontrano oggi fra le palme, arrivando a Foggia. Foggia e le sue fontane! Non è quasi come dire un Sahara diventato Tivoli?⁴

È qui che risulta significativa una prima differenza tra il viaggio campano, cui pur velocemente abbiamo fatto riferimento, e il viaggio pugliese. Nella Daunia, si ripete l'esperienza del rapporto con il deserto, e tuttavia «si inverte nei suoi indici di senso: si inverte in trionfo della vita a segno che, nei luoghi pugliesi, dal deserto si impara a vivere e non soltanto a morire».⁵ Proprio il soggiorno a Foggia rammemora al poeta una sorta di novecentesca villa d'Este, edificata nella terra della sete; e induce il pensiero che dopo il deserto v'è una terra promessa, quasi l'uomo pugliese fosse stato un nuovo e moderno Mosé atto a far sgorgare l'acqua dalla pietra. Acutamente ha rilevato Glauco Cambon che, nella mente del reporter, laddove nel corso del viaggio in Campania agiva una forma del sentire che coincideva con il Tempo-sabbia della clessidra, durante il viaggio in Puglia doveva agire una diversa forma del sentire, più dinamica, e coincidente con la figura del Tempo-zampillo d'acqua. Si potrebbe ben dire: acqua *versus* sabbia, a indicare un tempo umano, della operosità umana, e non già un tempo storico, disanimato, fermo e come bloccato.

Converrebbe leggere:

Fontane monumentali! Certo in tutta la Puglia, l'acqua potabile ha un valore di miracolo, e c'erano nella regione zone più secche, tutto sasso; ma dove più amabile mi parrà la voce della volontà, se non in quest'acqua ultima arrivata?⁶

Nel reportage di Ungaretti la voce della volontà è quella dei Pugliesi. In un solo capoverso è ripercorsa la travagliata storia dell'Acquedotto Pugliese, in margine alla quale appaiono congrui due lemmi di impronta mitica e religiosa a un tempo, quasi a comporre un binomio: l'arte di sperare e quella di gridare. L'impronta mitica infatti

⁴ Giuseppe Ungaretti, *Fontane e Chiese*, in «Gazzetta del Popolo», 20 febbraio 1934, p. 3.

⁵ Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., pp. 153-154.

⁶ Giuseppe Ungaretti, *Fontane e Chiese*, cit., p. 3. Si veda Luigi Paglia, *La Daunia di Ungaretti. Introduzione a Giuseppe Ungaretti, Le prose daunie*, Foggia, Claudio Grenzi editore, 2009.

evoca il lavoro «ingegneristico» dei Romani, l'impronta religiosa evoca l'azione dei santi e il ruolo del «miracolo». Il linguaggio non è esente dalle pronunce della imperante ideologia del fascismo, che doveva promuovere la cultura del lavoro e delle grandi opere pubbliche: e puntava sul «giovanilismo», sui miti di edificazione di un «nuovo mondo», sulla nozione di «pionieri». Ed è curioso che analogo linguaggio, subendo come una torsione – precisamente dopo l'esperienza del fascismo giovanilistico – segnalerà qualche anno dopo, per esempio in Elio Vittorini, il mito dell'America, dei pionieri, della frontiera – miti legati all'avvenuta impresa del New Deal e alla politica delle grandi opere pubbliche impostata dal Presidente Delano Roosevelt: e trascorrerà poi in non poche voci della cultura di sinistra del secondo dopoguerra. Scriveva intanto Ungaretti:

Alcuni tratti di diramazione (dell'Acquedotto), sì, erano arrivati sino alla Capitanata; ma chi credeva più che dovessero portarci l'acqua? Ed ecco che negli abitati l'acqua è arrivata (...), l'acqua e le fognature, l'acqua e l'avvenire. Ed ecco che antiche città hanno ritrovato una furia di sviluppo così lieta come se ora appena fossero state fondate. Ed ecco che gl'Italiani, ovunque uno vada in questa Patria (...) fanno l'effetto (...) non solo di essere di giovanile buon animo, ma veramente d'essere pionieri alle prese con un nuovo mondo (Febbraio 1934).

Si diceva della figura del risveglio freudiano. Essa doveva essere indotta dall'osservare l'esito della volontà umana, ma senza mai dimenticare – ed è attitudine mentale propria di Ungaretti – la sofferenza che era alla base di quella volontà. A cosa si allude? Alla circostanza che in Puglia, in virtù della costruzione dell'Acquedotto, l'acqua poteva apparire bensì trionfante come nelle fontane di Foggia, ma solo in seguito a una lotta strenua che si doveva sostenere contro un altro elemento: quel sole che in Puglia, a Foggia, nel Tavoliere, mostra un inverosimile fulgore provocando aridità nella terra. A tal proposito il linguaggio del poeta-reporter si avvaleva delle risorse di una religiosità barocca, segnata dal connubio delle tinte policrome di Rubens con quelle «essenziali» di Rembrandt, artisti ben conosciuti e ammirati da Ungaretti. Si considerino infatti la evocazione di un sole «folgorante» e la simultanea allusione a un Crocifisso-scheletro in una contrada del Tavoliere, uno scheletro che si perde «nell'infinito».⁷ Converrebbe riprodurre l'*incipit* del capoverso in cui Ungaretti «presenta» la Puglia come l'«amante del sole»:

Egli (il sole) la copre di gioie (...). Non solo; e subito mi viene incontro l'altro suo simbolo. Io lo vedo come il fulgore d'uno scheletro, nell'infinito.

Nel corso del viaggio pugliese – pure nell'uso di un singolo lemma – si intravede una posizione dilemmatica del poeta-reporter: una attitudine religiosa, quella del pellegrino, per un verso, e un'altra – negata, ma mai dismessa: dell'uomo alla ricerca dei miti dell'antichità, dell'uomo disposto a farsi sedurre da quei miti, come quelli, per esempio, che avevano segnato il viaggio in Campania del 1932. Infatti nella stesura del reportage pugliese del 1934 il fulgore era quello «del martirio, del sacrificio consumato in croce», era il fulgore dell'illuminazione e del simbolo

⁷ Si veda Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1982, pp. 470 e sgg.

cristiano: ma rischiando pure di non essere solo quello che apparteneva alla croce, bensì di disvelarsi come privato «abbaglio», inganno e seduzione delle parvenze, «bagliore» fatuo dei miti, come quello del «demonio meridiano» che annienta uomini e cose nell'ora più assolata. In questo senso, il linguaggio di Ungaretti, del reporter in Capitanata, poteva tradire una sorta di ambiguità, pure con il «ritorno» della esperienza dell'infanzia e dell'adolescenza africane:

Sarà perché sono mezzo africano e perché le immagini rimaste impresse da ragazzo sono sempre le più vive, non so immaginarlo (il sole) se non furente e trionfante su qualche cosa d'annullato. Mi commuoverebbe altrimenti così a fondo un sole reso gentile? Voglio dire che anche qui viene a regnare il sole autentico, il sole belva. Si sente dal polverone, fatti appena due passi fuori.

«Sarà perché sono mezzo africano»: ⁸ la Capitanata appare irradiata, ma altresì «annullata» da un sole-furente e trionfante. Ungaretti scriveva questo nel febbraio del 1934, augurandosi di rivedere il sole «pugliese» nel corso dell'estate:

Penso con nostalgia che dev'essere uno spettacolo inaudito qui vederlo d'estate, quand'è la sua ora e, nel colmo della forza, va tramutando il sasso nel guizzare di lacerti.

Non c'è un rigagnolo, non c'è un albero. La pianura s'apre come un mare.

Vorrei qui vederlo nel suo sfogo immenso, ondeggiare coll'alito tormentoso del favonio sopra il grano impazzito (Febbraio 1934).

Vorrei vederlo... L'auspicio doveva realizzarsi non solo in termini di esperienza di viaggio – dal momento che il poeta-reporter sarebbe ritornato in Puglia nell'estate di quel 1934 – ma altresì in termini di esperienza letteraria, dal momento che su un fascicolo di «Circoli», rivista del cui Direttivo era diventato membro, Ungaretti doveva pubblicare nello stesso 1934 «Luglio pugliese», poema in prosa che l'autore avrebbe poi rielaborato diverse volte: per esempio con il titolo di *Il Tavoliere di luglio* in una operetta del 1949, dal titolo *Il povero nella città*, e infine inserito fra le *Altre poesie ritrovate* con il titolo *Preda sua*. Pure di questo testo conviene riprodurre alcuni passaggi che disvelano la visione allucinata di una superficie pugliese desertica:

Il sole vuole, lo si sappia bene, che sia questo giorno, tutto preda sua. S'è messo di buon ora ad arrosorirgli (al giorno) le ultime erbe. Sulla pietra ulcerata investendo d'un fulgore favoloso la vecchia croce, non si stancherà mai di renderle tra i due bracci di ferro, più lievi martello e lancia, chiodi e tenaglia.

(...)

Passate di poco le sette, ha già inferocito tutto, e tutto si seppellisce in sterminati deserti, tutto, salvo il rantolo d'una bestia errante che (...) può, rantolo, ancora a mezzogiorno farsi percepire, fitto in sassosità dell'aria che, dal cielo incenerito, come nei sogno accade se si casca, ruzzolano (le sassosità dell'aria), ma permanendo sospese, senza peso, sempre al medesimo posto

Le quattordici.

Il luogo si converte in burroni di calce dove va, colla lingua di fuori la bestia moltiplicandosi, branco forse di capre.

⁸ Si veda Alexandra Zingone, *Deserto emblema. Studi per Ungaretti*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1996.

È una immagine allucinata del Tavoliere in estate. Il testo, apparso con il titolo di *Luglio pugliese* in «Circoli» appariva dunque in perfetta contemporaneità con gli altri articoli dedicati al viaggio pugliese, e in particolare con quegli *Appunti per la poesia d'un viaggio da Foggia a Venosa* apparsi sulla «Gazzetta del Popolo» del 22 agosto del 1934.

C'era un'altra esperienza culturale e di scrittura che s'intersecava con il viaggio pugliese di Ungaretti e doveva riverberarsi nelle pagine del relativo reportage. Infatti, insieme con Giorgio De Fonseca e Raffaele Contu, Ungaretti aveva avviato la pubblicazione dei *Quaderni di Novissima* (1933-1936). Ora, il primo testo straniero accolto nei *Quaderni* era *Eupalinos* di Valery, nella versione di Contu e con Prefazione dello stesso Ungaretti. Il punto decisivo di quella Prefazione era dato dalla idea di un'architettura che «fabbrica per astrazione», ma il cui rigore geometrico risulterebbe temperato da «un grano di disordine» che introdurrebbe il mistero nella poesia. Era la concezione ungarettiana di un'architettura segnata «a un tempo» dal rigore dell'astrazione e dal disordine mito-poietico. Senonché la stessa coppia si ritrova nel reportage del viaggio pugliese, nel momento in cui Ungaretti si prova a configurare una «storia della pietra» che caratterizzerebbe la regione. Infatti, sempre nel primo *reportage*, datato al 20 febbraio del 1934, Ungaretti, osservando la chiesa di Santa Maria Maggiore di Siponto, annotava:

La nascita d'una architettura significa il principio d'una chiarezza spirituale e di una volontà vittoriosa. Perché nell'era cristiana non dovrebbe essere stata per prima questa terra, questo ponte dei Crociati a immaginare saldamente, nella pietra murata e ornata, un'unità fra Occidente e Oriente? (...). Perché questa regione pietrosa non dovrebbe essere una madre d'architettura? E' venuta su dal tormento della pietra: della pietra, vittoria della forma sopra un immemorabile caos. Prolifica d'ogni sorta di pietre; dura, macerata, terra della sete: ci vorrebbero forse altri incitamenti per inventare una forma?

Come si può rilevare, si tratta di un dizionario di lemmi non differenti da quelli usati a proposito di Valery al fine di indicare alcuni paradigmi che presiederebbero all'arte dell'architettura. A proposito di Valery, Ungaretti scriveva di astrazione «geometrica» contrapposta al «disordine»; osservando l'architettura delle chiese pugliesi scriveva di «chiarezza spirituale» contrapposta a un «caos immemorabile» della pietra. Al centro sono sempre disposte, antagonisticamente tra loro, la pietra e la volontà umana di creare una forma.

Intanto, nel visitare Santa Maria Sipontina, Ungaretti immaginava che il sotterraneo della chiesa si fosse popolato della presenza di una folla di pellegrini, «ch'erano arrivati qui cantando, anzi gridando; a piedi scalzi con il loro passo rapido, anzi impetuoso com'è la fede». E immaginava che finalmente il loro piede avesse calcato il suolo sacro, la loro mano avesse toccato la pietra benedetta. Si badi: la Chiesa sipontina, nel momento in cui Ungaretti la visitava, era vuota e deserta: l'edificio «si sprigiona» dalla «solitudine» dell'arida pianura pugliese. Ma, in contrapposizione all'«assenza» e alla solitudine, si riconosce, nelle espressioni del poeta-reporter, l'intensità di un linguaggio religioso, in margine al quale si potrebbero isolare «quadri» significativi: come quello, si è visto, della folla di pellegrini «immaginati» nel momento in cui cantano e addirittura «gridano» per l'«impeto»

della fede, pellegrini a piedi scalzi i quali calcano il suolo sacro e con la mano «toccano» la pietra benedetta della chiesa di Santa Maria.

Senonché, in questo punto, precisamente dall'idea del pellegrinaggio si realizza, per singolare associazione mentale, una sorta di disvelamento epifanico, e il viaggiatore Ungaretti si trasmuta anch'egli in pellegrino:

Sentirò per tutto questo mio correre dietro l'acqua, in su e in giù dal Gargano a Caposele, il passo del pellegrino. E se non ne sentirò il passo ne vedrò la traccia.

Il viaggio pugliese di Ungaretti che ha sin qui incontrato la superficie ora arida, ora «desertica» del Tavoliere, presto si misurerà con le alture pietrose del Gargano, anch'esse bisognose di acqua: e si compirà secondo le modalità di un pellegrinaggio, si svolgerà alla ricerca dell'«acqua miracolosa», di una sua devota percezione e della sua finale ed estatica «visione». Il poeta-reporter ripeterà il rito di un pellegrino di un passato remoto, a segno che si proporrà di «sentirne» il passo e, ove non fosse possibile, di vederne la traccia.

Invero, sentire il passo del pellegrino lungo la via dell'acqua doveva pur significare, per Ungaretti, immaginare gli scavi chilometrici e profondi che avevano permesso di collocare le grandi tubazioni sotterranee attraverso le quali scorreva l'acqua che arrivava a comunità e campagne¹; «vedere» la traccia doveva significare andare lì dove l'acqua era «catturata» all'origine, nel suo «impeto di fede».

In su e in giù dal Gargano a Caposele, aveva scritto Ungaretti. Il reportage pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» del 6 marzo del 1934 era dedicato precisamente a *Il Gargano favoloso ovvero la giovine maternità*. In questo articolo spiccava il titolo di un paragrafo intitolato *La casa azzurra e gialla*, nel quale si poteva leggere:

E alla radici del Gargano (...) una casa azzurra e gialla vi accoglie sola sola. Sono i colori benedetti dell'Acquedotto. È un altro miracolo (...). Nel progetto di massima, del 1902, non erano compresi i comuni di Montesantangelo. E se l'acqua non riusciva mai ad arrivare dove avevano allora stabilito che dovesse arrivare, come avrebbe fatto a zampillare lassù in cima?

È qui che Ungaretti esprime una «elogio» della volontà del leader carismatico, il quale «ordina», «comanda» di predisporre un progetto che realizzi l'idea di portare l'acqua a circa mille metri di altitudine – per l'appunto a Montesantangelo – e poi impone che «i lavori vengano senz'altro rapidamente eseguiti»:

Nel 1925 il Duce dà ordine che si compili un progetto di massima perché l'acqua vada fino lassù. Nel 1928, di nuovo direttamente e prima ancora delle definitive provvidenze legislative, il Duce interviene affinché siano compilati i progetti esecutivi e i lavori vengano senz'altro rapidamente eseguiti.

A questo punto Ungaretti, facendo riferimento all'incredibile impresa di alta ingegneria realizzata alle radici del Gargano, spiegava la ragione della presenza di quella casa gialla costruita con i «colori benedetti dell'Acquedotto»:

Non era una cosa facile. Sono stati risolti ardui problemi d'ingegneria che si presentavano per la prima volta: con semplicità, come sempre quando si fa sul serio.

E subito dopo osservava il poeta-reporter:

Ed ecco che nella casa gialla e azzurra ora si muove l'impianto di sollevamento: sono pompe a stantuffo accoppiate a motori Diesel: sono le braccia e i polmoni d'acciaio di migliaia di ciclopi che mandano, senz'affannarsi, silenziosamente, come nulla fosse, dallo spazio di poche decine di metri, una quarantina di litri d'acqua al secondo a un'altezza di quasi mille metri.

Il commento conclusivo recitava:

Tutto questo organismo nero fa l'effetto d'un enorme dissimulata violenza che basta una mano debole d'uomo a dominare e regolare senza sforzo.

Ritorna nel linguaggio di Ungaretti l'immagine della umana volontà» sostenuta da una incredibile forza, proprio perché quella medesima volontà è sempre consapevole di una sua intrinseca debolezza. Si tratta di un linguaggio sospeso tra accensione mitica e introiezione di segno religioso: al centro è sempre la figura dell'acqua. Infatti, il viaggiatore ascende al comune di Montesantangelo e visita un monumento misterioso che si ritiene sia stata la Tomba di Re Rotari longobardo: senonché, grazie alle informazioni che gli trasmette una guida dotta del luogo, Ungaretti scrive che è vero che «Tomba la dichiarava il popolo, tomba la dichiarava la leggenda dotta» ed è «Tomba per il fortunato visitatore che in essa si sprofonda», ma «molto probabilmente questa tomba era un battistero». Qui Ungaretti trova modo di dispiegare il repertorio del suo intenso linguaggio religioso, evocando il sacramento del battesimo – con le sue immagini di purificazione e leggerezza dello spirito – grazie all'elemento dell'acqua:

Non è il battesimo un sacramento dei morti alla grazia? E non li risuscita?

E sembra che ora possano essere sfidate tutte le pesanti leggi che tengono i nostri passi attaccati giù. Si è veramente morti alla materia, è veramente nascere allo spirito. Non conta più il nostro peso a questo punto dell'aggirante salita. Conta una felicità ritmica, conta una divina precisione, è superato e oltrepassato l'inutile, conta la grazia.

Com'è pura in questa'aria di sogno la giovine maternità.

Il paragrafo del reportage entro cui si svolgono le osservazioni ungarettiane ora ora riprodotte si intitola *Vita trionfante* e sembrerebbe racchiudere il valore emblematico del viaggio pugliese: in opposizione simmetrica, si direbbe, al viaggio in Campania. Lì tutto sembrava fiorente, e tuttavia spesso occultava il sentimento della morte; qui in Puglia le cose hanno la parvenza della «povertà», ma disvelano il sentimento di una vita trionfante. Tutto infatti sembra concorrere alle virtù della speranza e della tenacia, come sembrerebbe essere nella vocazione e nel carattere della gente di Puglia.

È dunque uno spirito allietato dalla grazia quello che accompagna il pellegrino verso la meta ultima:⁹ e se il battesimo si rivela un risveglio alla grazia, l'ultima tappa del viaggio di Ungaretti è segnata, come allegoricamente, dalla luce del primo mattino e dal suono di una sveglia. Infatti il paragrafo dell'articolo datato al 22 agosto sulla «Gazzetta del Popolo» ha titolo *Sveglia a Venosa*, con un suonatore di tamburo che dando colpi allo strumento e cantando una filastrocca sul prezzo della carne di vitello dà di fatto la sveglia al viaggiatore, il quale, osservando poi il monumento ad Orazio nella piazza della cittadina, si chiede, sulla falsariga del poeta latino, se si trova in un luogo in cui incomincia la Puglia o finisce invece la Lucania:

Incomincia quassù la Puglia o finisce la Lucania? Nessuno l'ha mai saputo, nemmeno Orazio.

Nemmeno Orazio. Verrebbe fatto di pensare al noto viaggio di Orazio verso la Puglia e alla suggestiva narrazione che ce ne offre nella V del primo Libro delle *Satire*, in cui risulta centrale il tema dell'acqua che manca, dell'acqua che, per penuria, si vende:

(...) l'Apulia comincia a mostrarmi i monti che ben conosco, resi torridi dallo scirocco e sui quali non ci saremmo mai arrampicati se non ci avesse accolto un'osteria vicino a Trevico (...). Da Trevico una carrozza ci trascina rapidamente per ventiquattro miglia, col proposito di fermarci in una cittadina il cui nome non può entrare in un verso, ma che è molto facile capire dalle sue particolarità: qui l'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende (...).¹⁰

L'acqua, la più comune di tutte le cose, la si vende: e poco importa se tra i monti dell'Apulia o tra quelli vicini della Lucania, dal momento che l'acqua manca in entrambi i luoghi e in tanti altri luoghi dell'Apulia. Per esempio a Canosa che, come scrive ancora Orazio, «non è più ricca d'acqua della cittadina precedente neppure di un solo secchio».

L'Apulia e confine incerto con la Lucania, si diceva: quel che non resta indefinito è che «il punto strategico dell'Acquedotto Pugliese» non è lontano e dunque il viaggiatore si incamminerà per l'ultima tappa, ovvero «Alle fonti dell'Acquedotto»: questa volta in Campania. Ma a questo punto Ungaretti si cimenterà con l'arte della memoria intorno alle due figure o immagini che lo hanno accompagnato, se non ossessionato, nel corso del viaggio pugliese: il deserto e l'acqua. Si consuma qui non solo l'esercizio, professionale e artistico a un tempo, del conoscere una realtà geografica e una esperienza immane e impressionante di lavoro collettivo quale è stata la costruzione di un Acquedotto tra i più grandi del mondo, ma altresì l'esercizio del riconoscersi. Arte della memoria ed esercizio del riconoscersi. Si ripete, per loro virtù, quanto era avvenuto nel componimento de *I fiumi*, nei cui versi il poeta, rievocando il Nilo, il Serchio, la Senna e l'Isonzo, aveva di fatto ripercorso le epoche della sua vita. In occasione di quest'ultima tappa del viaggio pugliese si ripete il rito di anamnesi:

⁹ Si veda in proposito Antonio Saccone, *Ungaretti*, Roma, Salerno editrice, 2012, p. 168.

¹⁰ Orazio, *Satire*, a cura di Rita Cuccioli Melloni, Siena, Barbera editore, 2007, p. 57.

Ho conosciuto il deserto. Da lontano, un filo improvviso d'acqua chiara e viva, faceva nitrire di gioia i cavalli.

Ho conosciuto paesi di grandi fiumi.

Ho conosciuto terre più basse del mare.

Ho conosciuto l'acqua che s'insacca, l'acqua che s'ammala (...)

Ho conosciuto l'acqua torrenziale, l'acqua rovinosa, l'acqua che bisogna asserragliare.

Ho conosciuto l'acqua nemica.

Ho conosciuto, ho conosciuto ... «La ritualità solenne delle martellanti anafore» traduce non solo la varietà dell'acqua, ma realizza, come è stato detto assai bene, da Glauco Cambon una vera e propria struttura ritmica che ha la funzione di anticipare, direi, le scene ultime del viaggio, così rappresentate:

Ora andremo sino alle fonti del Sele.

Se gli Estensi volevano vedere in giro vivente la loro nostalgia, e portavano Ferrara a Tivoli, se forse le grandi acque di Versaglia sono un canto ferrarese dei Francesi, questi Italiani del 900 non hanno insegnato al mondo il modo di sbizzarrirsi coll'acqua, hanno semplicemente dato da bere a chi aveva sete.

Un maestro di studi letterari, Mario Sansone, dichiarò una volta che i pugliesi, e soprattutto i baresi, a differenza dei napoletani e dei campani, non amano molto coltivare il sentimento della malinconia. Senonché proprio richiamando una figura segreta di una fiaba napoletana e meridiana si potrebbe cogliere un aspetto peculiare delle virtù pugliesi celebrate da Ungaretti. C'è infatti una fiaba celebre di Giambattista Basile, *I tre cedri*, in cui una bellissima fata, uccisa per invidia da una spregevole schiava nera, rinasce temporaneamente, per virtù magica, da una pianta di cedro e chiede dell'acqua da bere a un principe melanconico d'amore, pena il proprio dissolversi: dal momento che i morti – per arcaica credenza – hanno sete. Il principe, dopo due vani tentativi, le darà finalmente da bere e la fata <consisterà> allora in tutta la sua bellezza.

Si potrebbe dire che Ungaretti, se non le virtù di una magia, di certo celebri l'esito di un miracolo nell'ultima tappa del suo viaggio in Puglia: il miracolo dell'acqua che conferisce o restituisce la vita, in opposizione ad ogni sentimento di nostalgia e di morte, il miracolo dell'Acquedotto Pugliese in forza del quale la bellezza si coniuga con l'utilità, come si evincerà dalle parole francescane richiamate in epilogo dal viaggiatore-pellegrino.

Intanto una terribile agone tra opposti, tra la forza dell'acqua che ha fatto rotolare un enorme sasso, da un lato e la furia del fuoco e del sole, dall'altro, si percepisce nel paragrafo conclusivo dell'articolo del 22 agosto apparso sulla «Gazzetta del Popolo», intitolato «Acquaforte»:

Rotolato dall'acqua c'è un macigno

Ancora morso dalla furia

Della sua nascita di fuoco.

In bilico sul baratro non pecca

Se non coll'emigrare della luce

Muovendo ombreggiature a casamenti

Tenuti sulla frana da bastioni.

Attinto il vivere segreto,

Nell'esalarsi della valle a sera
Sono strazianti le sue cicatrici.

È stato detto assai bene: «L'acqua è libera, il masso è solido. Dalla forma aperta, in divenire, si passa alla forma in sé conclusa (...) dallo scorrere al permanere».¹¹

In un tempo successivo, Ungaretti scorporerà dalle pagine del reportage del viaggio pugliese il testo appena riprodotto e lo proporrà in un aureo libretto, *Il povero nella città*, con il titolo di Calitri: insieme con un altro testo pure estratto dal reportage pugliese, *Il Tavoliere di Luglio*.¹² In realtà, come si è anticipato sopra per uno dei due, aveva già pubblicato i testi in rivista, su «La Fiera letteraria», spiegando al lettore:

Sono due paesaggi estivi: uno è il Tavoliere in un luglio senza una gocciola d'acqua; l'altro ricorda un paesino, Calitri, dove avevo passato la giornata e pernottato tornando a Venosa dalle sorgenti del Sele¹³.

Dunque, la tappa a Calitri era una tappa di un viaggio ormai di ritorno: di ritorno dalle sorgenti del Sele. Della sosta alle fonti del fiume converrà rilevare, conclusivamente, solo due luoghi testuali, dentro i quali pronunce discorsuali di carattere referenziale e documentario s'intersecano con altre di carattere, per così dire, immaginario e poetico. Non resta che seguire Ungaretti:

Mi torna in mente la casina visitata sul Gargano. Una gronda versava in un angolo dentro casa l'acqua, piovuta e raccolta sul tetto, e l'acqua rara andava a finire in un pozzo dove era conservata come una reliquia.

E subito dopo:

Ora (...) l'Acquedotto Pugliese ha portato l'acqua potabile anche in Capitanata, e anche su nel Gargano come l'ha fatta zampillare dalle fontane dappertutto anche nelle provincie di Brindisi, di Lecce e di Taranto: 1500 Km di canali e di condotti costruiti. (...). Pensate: un'opera eseguita interrompendo a tratti l'acqua, ma in modo che non ne venisse mai interrotto il servizio ai comuni.

Nel novero dei comuni, all'inizio del viaggio, era stato quello di Foggia, con le sue fontane le quali avevano trasmesso al poeta la percezione di un Tempo zampillante come l'acqua, un tempo ritmico, con una decisiva, musicale, battuta d'inizio: Foggia e le sue fontane! La battuta alle sorgenti del Sele suona come una percussione di tamburo, in cui, scriveva Ungaretti, «è l'inizio dell'Acquedotto». L'impetuosa sonorità dell'acqua non poteva che indurre un sentimento di «energia idraulica», un sentimento grazie al quale l'uomo incontra con intelligenza aperta la natura:

m'hanno aperto un finestrino: con un continuo rombo, un'acqua che si slancia come un toro: è l'inizio dell'Acquedotto:

Laudato sii mi Signore per sora acqua
La quale è multo utile.

¹¹ Glauco Cambon, *La poesia di Ungaretti*, cit., p.156.

¹² Si veda Giuseppe Ungaretti, *Il povero nella città*, a cura e con un saggio di Carlo Ossola, Milano, SE, 1993.

¹³ Giuseppe Ungaretti, *Viaggi e lezioni*, a cura di Paolo Montefoschi, Milano, Mondadori Meridiani, 2000, p.1323.

Senonché la visione dell'acqua osservata alle sorgenti del Sele aveva pure il potere di disvelare un'ambizione, mal dissimulata, non già del viaggiatore, bensì dell'ormai celebrato poeta del Novecento italiano: di ricreare finalmente un mito non fallace, ma segretamente religioso, e disporre l'esercizio della sua scrittura come una dimora in alto – al pari della «casina visitata» sulle alture del Gargano – di una poesia moderna in suggestiva congiunzione con le origini della sua tradizione, la laude francescana:

Laudato sii mi Signore per sora acqua...

Luigi Matt

Note su *Barbogeria* di Carlo Linati*

Tra i molti scrittori di primo Novecento che attendono ancora un'adeguata collocazione critica un caso interessante è quello di Carlo Linati. Troppo spesso le sue opere sono state velocemente liquidate incasellandole in etichette preconfezionate: «frammentista, impressionista, diarista, paesista, elzevirista, memorialista, anglista, ma – sempre e comunque – lombardo: etichette, marchi definitivi, strani poiché affibbiati a una figura impendibile, di chiara oscurità».¹ Ha in particolare nuociuto alla qualità delle letture della sua prosa un pregiudizio tipico della critica idealistica, dominante nella prima metà del secolo scorso e inopinatamente tornato in auge negli ultimi anni, secondo il quale la letteratura è tanto più apprezzabile quando rivela, da parte dell'autore, sincerità umana, spontaneità, mancanza di artificiosità; mentre con grande sospetto è guardato ogni scrittore che giochi le sue carte soprattutto sul tavolo dello stile, verso il quale è sempre pronta a scattare l'accusa, infamante nelle intenzioni di chi la formula, di manierismo.

Senza dubbio Linati è un autore che solitamente non ha nella accorata espressione di profondi sentimenti la sua cifra distintiva, ciò che gli è valso non poche censure da parte della critica. Per i molti detrattori, la sua scrittura è «singolarmente sprovvista di idee e simpatie umane, si esaurisce in ricerche di stile»;² «la passione, il moto, il dramma, sono estranei alla sua vena d'arte»;³ gli è «negata la commozione»;⁴ «[l']impressione dei suoi libri è complessivamente quella di una freddezza un po' egoistica, e d'una grande volontà espressiva»;⁵ in generale, si rileva la sua «esigua dotazione etica»,⁶ il suo essere «scarso di impeto e di vita».⁷ Un tale fuoco di fila di giudizi liquidatori basati su categorie più morali che estetiche può avere paradossalmente come effetto l'invogliare alla lettura di Linati chi, in buona per quanto esigua compagnia, sia convinto che la letteratura si faccia con le parole e non coi sentimenti (per riprendere una semplicissima ma sempre efficace formula cara a Giorgio Manganelli).⁸

* Apparso come *Introduzione* in Carlo Linati, *Barbogeria*, a cura di Luigi Matt, Salerno, Oedipus, 2014.

¹ Armando Audoli, *Le prime edizioni di Carlo Linati*, «Wuz», III (2003), n° 3, pp. 8-15, a p. 8.

² Pietro Pancrazi, *Ragguagli di Parnaso*, Firenze, Vallecchi, 1967, vol. II, p. 169.

³ Camillo Pellizzi, *Le lettere italiane del nostro secolo*, Milano, Libreria d'Italia, 1929, p. 409.

⁴ Giuseppe Ravegnani, *I contemporanei. Dal tramonto dell'Ottocento all'alba del Novecento*, Milano-Varese, Ceschina, 1960, vol. I, p. 353.

⁵ Maria Luisa Astaldi, *Nascita e vicende del romanzo italiano*, Milano, Garzanti, 1939, p. 247.

⁶ Ferruccio Ulivi, *Carlo Linati*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino, UTET, 1986, vol. II, p. 619.

⁷ Emilio Saya, *La letteratura italiana dal 1870 ad oggi*, Firenze, Rossini, 1928, p. 211.

⁸ Non è impossibile rintracciare qualche *trait d'union* tra Linati e Manganelli, scrittori pur oggettivamente distanti per molti versi: oltre alla comune passione per la letteratura di lingua inglese, che porterà entrambi ad una generosa attività traduttoria, avvicina i due autori lombardi l'interesse per certi aspetti del costume, analizzati in modo non convenzionale, la propensione per le atmosfere gotiche reinterpretate ironicamente e la passione per ambienti e personaggi bizzarri. A quest'ultimo proposito, è suggestivo che entrambi facciano uso di un termine piuttosto raro come

L'atteggiamento voluttuoso che Linati, soprattutto da giovane, dimostra per le parole – tanto da arrivare ad autodefinirsi un «sibarita dello stile»⁹ – è evidentissimo, come si vedrà, anche in *Barbogeria*, che dei suoi testi è quello in cui è più forte l'esigenza di confessare un proprio travaglio interiore, attraverso le vicende del protagonista, in cui l'autore ha voluto rappresentare i tratti salienti della sua personalità.

Edito nel 1917, e poi ripubblicato con varianti nel 1944,¹⁰ il romanzo appartiene alla fase più sperimentale della scrittura linatiana, e deve aver richiesto uno sforzo compositivo di un certo rilievo, dato che l'elaborazione pare essersi protratta per un periodo ben più lungo di quanto non è avvenuto per le altre opere giovanili dell'autore. In una lettera del giugno 1915, Linati scrive infatti: «lavoro di continuo a ultimare un racconto provinciale, che, andando tutto bene, vorrei pubblicare quest'inverno. Ora sono tutto in questo lavoro che trascino innanzi da anni».¹¹ Nessun dubbio sembra possibile: il testo in questione è *Barbogeria*, l'unica opera del primo Linati a cui si può attribuire l'etichetta di «racconto provinciale».

La vicenda è riassumibile in poche parole. Adriano (Ottavio nella prima edizione), un giovane borghese, abituato alla vita mondana delle grandi città europee, è costretto – a causa della morte del padre, che ha dissipato gli averi familiari in speculazioni sbagliate – ad accettare l'incarico di sottosegretario di prefettura in una «cittadina di ventimila anime, capoluogo di Barbogeria» (nella quale è facile riconoscere Como). Dopo l'iniziale sgomento datogli dalla limitatezza della vita di provincia, Adriano trova in Brigida, moglie del farmacista suo padrone di casa, donna sensibile insoddisfatta della propria esistenza incolore, un'ideale compagna per condividere interessi e aspirazioni artistiche e spirituali. Finisce con l'innamorarsene, fino a proporre di cominciare insieme una nuova vita; ma la donna rifiuta di tradire il marito e sceglie pragmaticamente di mantenere le cose come stanno, limitando i rapporti con Adriano ad un'affettuosa amicizia.

Completamente avulsa dalla vicenda narrata è la lunga favola *Ilario l'uccellatore* (inventata dal protagonista per una bambina a cui lui e Brigida sono molto legati), che costituisce da sola il capitolo X del romanzo; obiettivamente difficile da capire è la sua funzione all'interno del romanzo.¹² L'intento di Linati sembrerebbe mettere in scena le difficoltà di diffusione della letteratura e dell'arte d'avanguardia, incomprensibili alle persone semplici: nella canzone dell'Uccello del Sole pare infatti adombrata la produzione poetica dei futuristi, mentre nelle creazioni di Tramonto è possibile riconoscere quelle forme di pittura che si sono affrancate dal realismo figurativo; in entrambi i casi l'atteggiamento del narratore appare favorevole alle nuove modalità espressive. La notte che distrugge violentemente la splendida tela di

'falotico' (il sottotitolo del racconto d'apertura della prima raccolta di racconti di Linati suona *Soliloquio di un falotico*; nelle opere di Manganelli la parola ritorna spesso): in tutt'e due i casi, l'aggettivo sembra attribuirsi non meno bene agli autori che ai personaggi da loro messi in scena.

⁹ La brillante espressione si legge in una lettera oggi pubblicata in Carlo Linati-Emilio Cecchi, *Un carteggio*, a cura di Simone Dubrovic, Manziana, Vecchiarelli, 2012, p. 64.

¹⁰ Per la storia editoriale rimando alla *Nota al testo*.

¹¹ Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 49.

¹² L'impressione è che sia «intercalata forse senz'altro preciso motivo che quello di trovare più libero respiro» (Giacomo Debenedetti, *Note su Linati*, «Primo Tempo», n° 4-5, 1922, pp. 136-42, a p. 140).

Tramonto può essere forse letta come allegoria della guerra, che sembra togliere spazio vitale all'arte, la quale però alla fine è destinata a risorgere non meno vigorosa di prima.

Pressoché privo di eventi, il romanzo è costituito per la gran parte dalle colorite descrizioni degli ambienti e delle consuetudini barboge e dalle conversazioni tra Adriano e Brigida. Nell'economia del romanzo, i due aspetti rivestono un'importanza sostanzialmente paritaria, cosicché satira di costume e racconto sentimentale finiscono nei fatti col bilanciarsi. Sarebbe sbagliato sottovalutare la prima componente, che peraltro è esibita sin dal titolo, in cui campeggia un'invenzione d'autore (*Barbogeria* è nome ovviamente creato a partire dall'aggettivo 'barbogio': designa quindi una città che è la quintessenza della vecchiaia e della noia). Nella prima parte del romanzo, domina il gusto per la descrizione di personaggi strampalati o grotteschi, raffigurati attraverso un lessico inconsueto, secondo un procedimento caro a Carlo Dossi, autore ammiratissimo da Linati, che se ne fa volentieri influenzare:

Tutto rosso di capelli e di pizzo aveva una faccia tagliata alla carolingia con una gran fronte buttata all'indietro e serpeggiata di rughe, e due folte sopracciglia a sesto acuto. (p. 80)

V'era, fra l'altre, una vecchia contessa decaduta, Donna Barbarina, che arrivava sempre dalla campagna su uno sgangerato calesse tirato da un burello tutto rappe e tigne, e che portava ancora il crinolino e la reticella e due cincinnoli a cavatappi che ballonzolavano intorno al viso pien di nobilescio sussiego [...]. (p. 94)

Un visetto grullo e scolorito sotto due bande di capelli lisciati su di un craniu da tordo, il casacchino color cilestro che ricopriva la svaporante gracilità di una personcina di zucchero, facevan di costui una sorta di emetico umano, modello di una futura umanità, quale, la Dio grazia, finiran col ridurla l'Igiene, la Disinfezione e simile chiappolerie umanitarie. (pp. 112-113)

Immerso in questo poco stimolante ambiente si trova a vivere il protagonista, il cui sofferto percorso umano e intellettuale costituisce la componente più originale del romanzo, secondo le intenzioni dell'autore. È utile rifarsi ad un brano di una lettera a Emilio Cecchi, nel quale Linati prova a spiegare i propri obiettivi. Totalmente alieno dai suoi interessi è proporre una narrazione ben costruita, con un intreccio elaborato, personaggi tratteggiati precisamente e dialoghi verosimili. Ciò che gli preme è offrire «il romanzo di un Temperamento»; pertanto sono completamente fuori strada coloro che «giudicano il *suo* libro come una novella qualsiasi del Da Verona»:

se l'ho chiamato romanzo, fu soltanto per opportunità editoriale, che, del resto, nulla era più lontano da me che il desiderio di mettere insieme un intreccio di casi più o meno interessanti da svagare gli ozi di un pubblico perbene. Io non ebbi altra intenzione che di offrire, nude e crude come io stesso le sentii e in parte vissi, e con semplicità di mezzi, le vicende di un temperamento agitato, di uno spirito inquieto, diverso, tra il realistico e il fantastico, il quale si trova mescolato a una serie di casi banalmente provinciali, e al contatto di una donna semplice e malinconica. A me nulla importa che questa donna e il marito di questa donna non siano fortemente delineati, e loro casi non decisivi, e le loro parole non tipiche [...], quello cui tengo è il disegno, il diagramma letterario di quest'anima agitata e scontenta, i suoi trasalimenti, le sue permalose inclinazioni, i suoi abbandoni, le sue arrabbiate, i suoi sproportionati desideri di purezza, attraversati continuamente da malizie erotiche, e infine il bisogno di ridersi di tutto questo e di [...] fregarsene. Ora io questo credo proprio di averlo reso con forza di sincerità non comune; e credo anche, in alcune pagine (il mio lungo colloquio con Brigida) di essere arrivato a certe nude e coraggiose profondità che pochi in Italia

han toccato. Bisognava comprendere che quella banale vicenda di casi era soltanto un pretesto per lasciar scorrer sotto, in piena libertà, il fiume della sincerità. Il mio semmai vorrebb'essere il romanzo di un Temperamento: e se ne può trovare qualche precedente nel *Plaidoyer d'un fou* di Strindberg, nell'*Altalena delle antipatie* del Cantoni e un po' nell'*Autobiografia* dell'Alfieri.¹³

Probabilmente proprio la sensazione di non essere stato compreso spinge Linati ad aggiungere nella seconda versione un passo in cui viene proposta un'esplicita definizione del romanzo, concepito in aperta contrapposizione con le tendenze dominanti:

mentre i romanzieri sogliono raccontarci l'ascesa in potenza di un individuo nel mondo o nel suo ambiente io descriverei invece il suo impicciolirsi apparente, il suo adattarsi graduale a condizioni di esistenza più ridotte e modeste, ma con vantaggio, naturalmente, della sua crescita morale e spirituale e della sua verità umana. E potrei chiamare questo *il romanzo dell'adattabilità*. (p. 87)

E in effetti *Barbogeria* può essere letto precisamente come la descrizione del tentativo molto volontaristico del protagonista – vero e proprio *alter ego* dell'autore – di adattarsi alla vita che il destino gli ha assegnato, di venire a patti con la normalità borghese da cui istintivamente si sente del tutto alieno. Soprattutto nei primi capitoli, viene messo in scena quel dissidio tra un intellettuale ipersensibile e il conformismo imperante nel mondo del pacifico benessere che era già stato oggetto, in modi alquanto diversi tra loro, dei romanzi di due scrittori vociani come lo Slataper del *Mio Carso* e il Boine del *Peccato*. In modo forse fin troppo didascalico tale dissidio viene mostrato esplicitamente nel dialogo tra Adriano e il farmacista (o l'*aromatario*, come viene appellato con termine comicamente ampolloso), in cui anche attraverso l'irriducibile alterità del modo di esprimersi dei due uomini viene illustrata l'opposizione di due inconciliabili visioni del mondo (pp. 132-136). Se Adriano vola piuttosto alto nel suo appassionato argomentare (per es.: «Si tratta qui d'una questione che ha agitato ed agita molti nobilissimi spiriti. Discutiamo. Da idee generali sgorgherà il particolare suo bene»), il farmacista, che pure cerca di darsi un tono attraverso l'uso di qualche raffinatezza linguistica («nel somministrar pillole alla gente *militavi non sine gloria*»), trova rifugio soprattutto in rassicuranti frasi fatte, proverbi o esclamazioni popolareggianti («Le donne sono il male degli occhi»; «O poveretto me...»; «Apriti cielo!»). Si tratta del più tipico scontro tra le aspirazioni alla bellezza (che accomunano Adriano e Brigida) e l'impoetico senso pratico (a cui il farmacista ha consacrato l'esistenza), scontro che viene così riassunto dal protagonista: «qualche volta la scienza ha da cederla alla poesia».

Rispetto alla maggior parte degli scrittori suoi contemporanei, però, Linati tenta di indicare una soluzione assai diversa del dissidio tra l'intellettuale e il mondo: infatti Adriano, se all'inizio sembra manifestare una netta volontà di ripulsa per la vita gretta dei provinciali («E il disprezzo, l'avversione ch'io sempre avevo nutrito verso quella gente divennero in quell'istante sì forti in me da mutarsi in un senso di angosciosa rivolta», p. 73), col passare del tempo giunge a riconsiderare la sua visione delle cose, fino a provare una «simpatia sempre più affettuosa» (p. 87) per la

¹³ Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 108.

tranquilla esistenza nella cittadina, la cui carenza di attrattive e di stimoli intellettuali è controbilanciata da una sincerità e una profondità nei rapporti umani sconosciuta alle «metropoli, dove tutto è furia e diluvio» (p. 88), tanto che solo nelle giornate passate in Barbogeria gli accade di riscoprire «il piacere di stare in mezzo agli uomini» (p. 88).

Per mezzo della vicenda di Adriano, Linati intende di fatto sconfessare le tendenze ideali perseguite nella sua gioventù. È stato affermato acutamente che *Barbogeria* costituisce il primo tentativo, dopo il *Lemmonio Boreo* di Soffici, «di sottoporre il decadentismo a un processo di superamento attraverso l'autodiagnosi e autocondanna».¹⁴ Va però precisato che tale superamento viene perseguito, nei due romanzi, in modi di fatto opposti. Per Soffici – almeno ad interpretare le istanze del protagonista del romanzo come riflesso di quelle dell'autore, come nella fattispecie sembra lecito fare – la via d'uscita dalla sensibilità decadente è rappresentata dall'adesione ad un vitalismo di schietta marca prefascista, in cui domina il disprezzo per la debolezza altrui; al contrario, Linati punta sul tentativo di attingere una rinnovata armonia con la società e le persone.

L'autoanalisi del protagonista è affidata al colloquio-confessione che egli ha con Brigida nel momento in cui i due personaggi prendono coscienza di essere, «ciascuno per un suo verso, [...] due note egualmente fuor di chiave in questa musicaccia provinciale» (p. 120). Come s'è visto (nel passo della lettera a Cecchi citata in precedenza), Linati sembra considerare il brano come il più importante del romanzo, quello in particolare in cui più scopertamente emerge la componente autobiografica: inequivocabile in tal senso il fatto che egli lo definisca «*il mio* lungo colloquio con Brigida». In esso, si dichiara la vacuità della ricerca continua di sensazioni estreme, che procurano un'effimera impressione di libertà il cui scopo ultimo, di là dalle pose estetizzanti, è quello di ottenere «un modo spiccio per sottrarsi alle regole del vivere civile» (p. 125). Il punto più riuscito della confessione di Adriano è l'ironico ritratto di quegli intellettuali che perseguono, in modi in realtà affatto esteriori, la coincidenza di letteratura e vita:

I miei nuovi amici si fingevano tutti guasti di stomaco, affranti di membra, vittime di strani morbi spirituali: di più amavano pavoneggiarsi in camminature dinoccolate e farsi dei visi da angeli decaduti. La tragedia del Wilde era nell'aria, ed essi, sempre in busca di ricercatezze nuove, s'eran buttati ad imitarlo adattandosi le più ridicole invenzioni dello snobismo, che si conciliavano assai bene con le loro personcine invetriate e i loro visucci glabri. Affettavano un gusto particolare per la freddura e il quolibet e avevan per vezzo di glorificare la frivolezza, la pigrizia, la viltà e l'incoerenza. Insomma era lor costante premura di mostrare al mondo come il secolo morente avesse adunato in loro le più acri e delicate sfinitezze. (p. 126)

Alla luce di queste pagine appare priva di senso l'accusa espressa da Marco Marchi – in un intervento peraltro improntato a un tono da stroncatura militante poco comprensibile se applicato a un testo scritto molti decenni prima –, secondo il quale il protagonista si dimostra «non più all'altezza dei gloriosi colleghi plasmati anni prima

¹⁴ Eurialo De Michelis, *Saggio su Tozzi*, Firenze, La Nuova Italia, 1936, p. 96.

dall'inintaccata sensibilità del mito decadentistico dannunziano».¹⁵ Non si tratta di essere o no all'altezza: di quell'«inintaccata sensibilità» Linati vuole offrire la totale sconfessione, né più né meno. Si può apprezzare o no il modo in cui tale tendenza è perseguita, ma non riconoscerne l'esistenza porta inevitabilmente a travisare il senso del romanzo.

Il finale si presta a due interpretazioni diverse. Il fatto che nel suo «insopportabile perbenismo raziocinante» Brigida «da buona provinciale si rifiuta alle corruttrici *avances* del giovane» può far pensare, come sembra intendere Marchi,¹⁶ ad un'affermazione senza appello di principi morali assai convenzionali (allo stesso modo, probabilmente, la pensava chi all'uscita del libro rimproverava a Linati «che la soluzione è sbagliata e bisognava finire con un abbracciamento»)¹⁷ Ma è anche lecito immaginare che il rifiuto della donna abbia la funzione di smascherare lo scacco subito da Adriano nel suo tentativo di piena integrazione nella vita barbogia: se è valida questa lettura, come inclinerei a ritenere (anche tenendo presente il fatto che mai nelle sue opere Linati sembra gravato da scrupoli moralistici), il «romanzo dell'adattabilità» termina con la negazione dei propri stessi assunti, rivelandosi un po' meno schematico di quanto fino ad oggi lo si è giudicato.

Ce n'è abbastanza per individuare motivi di interesse che giustificano la riproposizione, a quasi cent'anni dalla prima stampa, di un romanzo poco letto e presto dimenticato:¹⁸ nel vivace panorama della prosa degli anni Dieci, caratterizzato da molti tentativi di trovare una via d'uscita da una letterarietà tradizionale avvertita come ormai non più proponibile, può trovare un posto, magari defilato, anche *Barbogeria*. A Linati si deve riconoscere se non altro la ricerca di una soluzione originale al problema, affrontato da tanti scrittori, di definire una posizione dell'intellettuale nel mondo borghese.

Una caratteristica notevole di *Barbogeria*, come d'altronde di tutte le opere giovanili di Linati, è il forte espressivismo linguistico, ottenuto soprattutto per via lessicale, mescolando elementi di diversa provenienza. La prosa linatiana si iscrive senza dubbio in quella «funzione Gadda» individuata da Gianfranco Contini, che infatti sin

¹⁵ Marco Marchi, *Un dimenticato romanzo di Linati*, «Paragone. Letteratura», XXVIII (1977), 334, pp. 70-87, a p. 74. Ivi si legge anche il seguente giudizio: «A peggiorare la situazione, nel discontinuo e strutturalmente inconsistente *Barbogeria* si affacciano per la prima volta quelle tendenze alla modernità in tutte le sue espressioni (anche le più viete e datate, rappresentative a livello canzonettistico del costume di un'epoca), di cui il Linati d'allora mostrava apertamente di subire il fascino, valutandole componente essenziale di una mondanità al passo, di tutto spavalidamente sicura fuorché nel tracciare netti confini fra ciò che fosse sciatteria e buon gusto, in nome di un'emancipazione a tutti i costi, di una vita da sublimare in tutti i suoi aspetti». È difficile capire a cosa si riferisca il critico, visto che in *Barbogeria* non c'è alcuna traccia degli elementi da lui descritti: sembra che Marchi faccia qui confusione col romanzo *Due* (a cui è dedicata la seconda parte del suo saggio), pubblicato oltre un decennio dopo, in cui in effetti l'adesione a certe forme di mondanità *à la page* è evidente. Il critico non sembra aver colto il fatto che i due testi mostrano tendenze antitetiche: schematizzando, si può dire che *Due* è uno dei testi più dannunziani di Linati, mentre *Barbogeria* è senza dubbio quello più antidannunziano. Peraltro, va detto che in quegli anni l'autore si mostra sempre molto diffidente verso quei «gravi postumi di dannunzite» riscontrabili a suo avviso in tanti scrittori (*Sulle orme di Renzo e altre prose lombarde*, Milano, Treves, 1927, p. 37; il testo da cui cito è del 1919).

¹⁶ *Un dimenticato romanzo di Linati*, cit., p. 74.

¹⁷ Come lamenta l'autore nella lettera citata sopra (Linati-Cecchi, *Un carteggio*, cit., p. 107).

¹⁸ Indicativo dello scarso interesse suscitato nella critica il fatto che, almeno stando alla bibliografia critica allestita da Arturo Della Torre, *Carlo Linati*, Como, Cairoli, 1972, *Barbogeria* non ha ricevuto alcuna recensione, caso unico nella produzione letteraria linatiana.

dal primo saggio sul Gran Lombardo ricordava tra i precedenti possibili proprio «la contaminazione espressiva tipica di Linati».¹⁹ In particolare, all'interno di quella linea plurilinguista sono molti i punti di contatto con la scrittura degli scapigliati, e in particolare di Dossi, di cui anzi, come s'è già detto, Linati appare in buona misura debitore.²⁰ In un articolo dedicato a definire le principali componenti del lessico dossiano, egli offre una sintesi in buona misura applicabile anche alla propria prosa: «il Dossi si è attenuto a quattro gruppi d'innovazioni: e cioè a voci e modi di dire poco usati o tolti da scrittori classici minori, voci e modi di dire attinti al lombardo, voci e forme di dialetto toscano o fiorentino, voci e forme da lui create ex novo o rifoggiate».²¹ In effetti nella scrittura di Linati ciò che più colpisce il lettore è senza dubbio la buona presenza di arcaismi rari, lombardismi, toscanismi, neoformazioni e risemantizzazioni (tutti elementi di cui si darà conto nel glossario).²²

Va però detto che la preminenza, nelle pagine di *Barbogeria*, è assunta dalla componente della letterarietà tradizionale, pervasiva anche al livello grafico-fonetico e morfologico. Vanno notati almeno, oltre a singole varianti antiquate come *gittavano*, *immagine*, *maraviglioso*, *muscosi*, *queta*, *vitupero*, i seguenti fenomeni: le apocopi vocaliche in *anzian*, *cervel*, *chiaror*, *cozzon*, *uom*; i plurali in *-a* da neutri latini *castella* e *coltella*; l'accumulo di preposizioni *in + sul* (*in sull'uscio*, *in sulle prime*, *in sul primo amore*); le prime persone dell'imperfetto in *-a*: *aveva*, *cercava*, *credeva*, *degnava*, *diceva*, *doveva*, *guardava*, *imitava*, *immaginava*, *metteva*, *pensava*, *traeva*, *vedeva*; le ricorrenti forme verbali tronche *fe'* e *dié*.

Come spesso capita agli scrittori pluringuisti, le forme arcaizzanti possono peraltro alternarsi con i corrispettivi moderni, senza che sia possibile determinare di volta in volta i principi che guidano le singole scelte: ciò che pare soprintendere alla selezione delle forme è una forte esigenza di *variatio*. Del tutto assenti, invece, sono le strategie mimetiche: le forme libresche possono ricorrere allo stesso modo nel narrato e, del

¹⁹ Gianfranco Contini, *Quarant'anni d'amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Torino, Einaudi, 1989, p. 4. È da notare come la prosa linatiana, che pare fatta apposta per sollecitare l'attenzione degli storici della lingua, finora rimanga priva di ricognizioni mirate; unica eccezione, la cursoria analisi di alcuni testi degli anni Dieci, tra cui *Barbogeria*, offerta da Fabio Marri, *Manzoniani e no tra i prosatori lombardi*, «Italianistica», IX (1980), pp. 409-44 (pp. 438-44).

²⁰ Di una «linea Faldella-Dossi-Linati-Gadda» accenna Cesare Segre, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli, 1974, p. 424, ripreso da Maria Corti, *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 134.

²¹ *Del Dossi e della lingua*, «Lingua nostra», I (1939), pp. 112-14, a p. 112. Anche per quanto riguarda il rapporto con il genere narrativo alcune considerazioni fatte da Linati su Dossi sembrano contenere elementi di autoanalisi: «Il bozzetto si confà talmente alla sua natura di scrittore frammentario che l'intera sua opera non risulterà alla fine che una grande raccolta di bozzetti, una gigantesca galleria di ritratti che balena, fuori dalle pareti livide e sanguigne, alla luce della sua satira. In realtà non c'era in Dossi la stoffa di un narratore di lunga lena. Egli era un osservatore acutissimo e scanzonato di tipi, di scene, di contegni e soprattutto di contraddizioni umane: nella prosa breve la sua indole d'impressionista e di satirico s'adagia assai meglio» (*Introduzione*, in Carlo Dossi, *Opere*, Milano, Garzanti, 1944, pp. V-XXI, alle pp. X-XI).

²² Vale la pena di citare un passo di una lettera del 1918 in cui Linati afferma che la sua ricerca lessicale non è dovuta a «mania linguaiola», ma è un riflesso della sua «ansia di rendere con le parole più fini e precise la sottilità e la pienezza della sua sensazione su quel dato, inosservato fenomeno di natura o di spirito» (Nicoletta Trotta, *Due lettere di Carlo Linati a Cesare Angelini*, «Autografo», XIII, 1997, pp. 98-106, a p. 98). D'altronde, nella sua lettura anche il plurilinguismo dossiano è scevro da ogni ostentazione: «egli rimane pur sempre, dopo il Manzoni, lo scrittore lombardo che riuscì a maneggiare lo strumento dello stile con maggior delicatezza, arguzia, interiorità, gusto di tradizione, brevità e splendore. Converterà non dimenticarlo in questi tempi di effettacci da baraccone» (*Sulle orme di Renzo*, cit., p. 38).

tutto antirealisticamente, nei dialoghi.²³ Frequenti anche gli aulicismi lessicali, per i quali si rinvia al glossario.

Rimandano allo stesso tempo alla lingua letteraria e al toscano parlato le forme che rispettano la norma del dittongo mobile come *bonasera*, *cocendo*, *quotidiano*, *moveva*, *riscoteva*, *risonava*, *scoteva/-evano/-ndo*, *sonò/-ate*, *svotate* (mentre in netta controtendenza appare *tuonante*, dato che la forma di gran lunga più comune è *tonante*); stesso discorso per le apocopi postvocaliche nelle preposizioni *de'*, *co'*, *ne'*. Schiettamente toscani i monottonghi di *bono*, *coprifoco*, *foco*, *nova*, *poveromo*, *ripercotersi*, *vòto* 'vuoto'.

Rientrano nelle consuetudini della parlata toscana anche gli alterati, tipico ingrediente delle scritture espressiviste che spesseggia nelle pagine linatiane: *borgaccio*, *castanello* 'piccolo castagno', *cittaduzza*, *coloracci*, *craniuizzo*, *drammaccio*, *luccioletta*, *musicaccia*, *nobilastro*, *provincialetta*, *scienzarella*, *spezialuzzo*. Non mancano forme che presentano un doppio suffisso: *calduccino*, *campettini*, *casuccine*, *frasettine*, *qualcosellina*, *testarellina*.

Importante nella prosa linatiana, in *Barbogeria* come in molte altre opere non solo giovanili, è il contingente dei forestierismi non adattati; spesseggiano nella fattispecie i francesismi, molti dei quali relativi ad aspetti del bel mondo: *casinos*, *cocotte*, *danseuse*, *ménage*, *soirées*, *viveur*. Si tratta peraltro di un fattore di innovazione rispetto alla prosa di Dossi (in cui le parole di origine straniera non mancano, ma sono per lo più italianizzate),²⁴ e allo stesso tempo un punto di contatto con quanto farà poi Gadda. Oltre che attraverso singole parole o locuzioni, il francese può comparire in citazioni letterarie: ad essere ripresi sono la celebre sentenza rabeleisaiana che costituisce il titolo del primo capitolo (*Adieu paniers, vendanges sont faites*), la quartina di Rimbaud recitata da Adriano a sé stesso alla fine del cap. V («Oisive jeunesse / à tout asservie / par délicatesse / j'ai perdu ma vie», p. 130) e l'incipit del *Contrat social* di Rousseau portato dallo stesso a sostegno delle sue tesi («L'homme est né libre [...] et il est partout dans les fers...», p. 133). Un'unica citazione dallo spagnolo, tratta da un'antica preghiera, è usata come titolo del capitolo V (*Defenda [sic] me Dios de my*).

Piuttosto sfruttato è anche il latino, che si manifesta, oltretutto nei tecnicismi della farmacologia, soprattutto attraverso modi di dire comuni nel linguaggio colto, utilizzati dai personaggi principali: *Digitus diaboli est hic, summum jus summa injuria* (Adriano); *hic incipit solitudo* (Brigida); *ergo bibamus, militavi non sine gloria, Quod dixi dixi* (il farmacista). Il titolo del capitolo III (*Inmisit in rete pedes suos, tenebitur planta illius laqueo*), fonde due passi del *Libro di Giobbe* secondo la Vulgata.

Nei primi capitoli, quando vengono descritte le attività di Adriano, compaiono numerosi elementi propri del lessico della burocrazia e, più in generale, del mondo

²³ Ciò che sarà alla base del giudizio di Debenedetti, *Note su Linati*, cit., p. 140, secondo il quale nel romanzo bene spesso i personaggi «discutono e teorizzano sulle cose più disparate e lontane con parole terribilmente da libro stampato».

²⁴ Come si evince dalla documentazione di Dante Isella, *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 2008, passim. Episodicamente forestierismi adattati, come *redingotta*, compaiono anche nella prosa di Linati.

del lavoro, la cui funzione è certamente quella di evocare realisticamente la poca attrattiva che una vita impiegatizia può avere per un animo votato alle altezze dello spirito e dell'intelletto: *annualità, attergato, Capo Movimento, casa madre, incarto, manifatturiero, novità farmaceutica, prefettizio, sottosegretario di Prefettura, succursale*.

La tendenza ad attingere da registri diversi è percepibile non solo nel lessico, ma anche nella sintassi, in cui si riscontra una continua alternanza di giri di frase molto letterariamente impostati e ammiccamenti al parlato. Alla tradizione si rifanno, tra gli altri, moduli come il participio presente usato con pieno valore verbale: «certe bramosie di pace e di purezza invano anelanti la luce» (p. 78); «vecchiarelle [...] recanti faldiglie» (p. 89); «vasi di maiolica [...] recanti [...] i nomi più leggendari della Farmacopea» (p. 146); «nell'alte bustine scendenti fino all'inguine» (p. 148); il participio passato accordato con l'oggetto: «quella sorta di dormiveglia che la soavità dell'argomento e la stanchezza del ricordare m'avevan cacciata indosso» (p. 105); «le ho sempre lasciata tutta la libertà che desidera» (p. 133); «in un paio di mesi le avrò restituita la sua Brigida bell'e sanata» (pp. 143-144); «Egli aveva incominciata una gran tela» (p. 194); il gerundio assoluto: «un giorno, trovandomi io in una città del Nord per non so quale affare di gonnella, è colto d'apoplezia» (p. 76); «Fu così che, avendo lo spirito raggiunto la calma e la leggerezza, potei riprendere le mie osservazioni» (p. 92); «Essendo io diventato adunque l'indispensabile confidente di queste donne, avevano esse campo a mostrarmi nella più trasparente freschezza delle loro anime» (p. 96).

Sul versante opposto, al modello di certe pagine dei *Promessi sposi*,²⁵ ma anche all'influenza di Dossi, nella cui prosa Linati coglie la propensione a «sveltire la lingua accostandola al popolo»,²⁶ si dovranno certe disinvolte costruzioni di frasi come le seguenti: «sposine che per essere assai leggiadre e briose, senz'altro, deliberai di prenderle a soggetto delle mie osservazioni» (pp. 94-95); «pei poeti non è umanità gli si confaccia» (p. 141); «Ed io che sino allora non v'era moda che mi quadrasse» (p. 153); «i segni di una razza pura che stupiva ritrovarli fra quell'ombre» (p. 165); «quello che voi impiegate una ventina di lettere ad esprimere a lui gliene bastano due» (p. 189); «La gran vallata che andava a dar di capo contro i balzi di settentrione l'aveste veduta con che povero e scolorito riso rispondeva alle sue furiose carezze!» (p. 220).

Nel romanzo è in effetti molto viva la ricerca di un tono conversevole, perseguita soprattutto attraverso l'intenso sfruttamento delle risorse della fraseologia, di cui qui si riporta solo una parziale esemplificazione: «come Dio voleva» (p. 71); «Alla malora i biechi pensieri!» (p. 72); «già sapevo dove dar di capo» (p. 74); «Non il becco di un quattrino» (p. 78); «Necessità mi stava alle calcagna» (p. 77); «mi riduco

²⁵ Come rileva Marri, *Manzoniani e no*, cit. p. 443. Non deve sorprendere il fatto che uno scrittore espressivista possa avere tra i suoi punti di riferimento stilistico la scrittura di Manzoni: come sintetizzato magistralmente da Contini, «egli introduceva per via di sillogismi un sistema nomenclatorio e formale neutro nell'intenzione, speciale ed eccezionale nel fatto, che per la media dei suoi connazionali tornava a intaccarsi di un'affettazione differenziativa. Da Manzoni, insomma, uscì paradossalmente un'autorizzazione al "ribobolo" (nel senso gaddiano)» (*Quarant'anni* cit., p. 30; ivi si nota che «una qualche autorizzazione manzoniana» è certamente attiva nella prosa di Dossi).

²⁶ *Del Dossi e della lingua*, cit., p. 114.

così a mal partito» (p. 77); «alla fin delle fini» (p. 87); «Non credo un'acca alle tue parole» (p. 91); «tra il lusco e il brusco» (p. 95); «non la cederei per tutto loro del mondo» (p. 99); «sciarade per chi vuol rompersi il capo» (p. 111); «Bell'affare davvero!» (p. 111); «Bazza a chi tocca!» (p. 112); «cominciavo a sudar per quattro» (p. 116); «stare un po' coi frati un po' col diavolo» (p. 132); «feci buon viso a cattiva sorte» (p. 137).

Stesso scopo hanno alcuni costrutti tipicamente toscaneggianti, come l'uso di una forma verbale impersonale in luogo della prima persona plurale, per cui basti citare l'accumulo nella prima pagina del romanzo: «Montai sull'omnibus e si partì / Si fece una scesa, si passò un ponte, si valicò una barriera, si rotolò parecchio per alcune viuzze tortuose; infine s'entrò sotto un androne e ci si fermò in mezzo a un cortiletto» (p. 72); o la perifrasi 'avere a' + infinito nel significato di 'dovere': «presto ebbi a disilludermi» (p. 125); «Mi pare che quest'aria purificata m'abbia a levar di dosso la ruggine» (p. 157); «reputammo giusto e decoroso che l'autorità maritale abbia a trionfare in tutta la sua maestà» (p. 209).

Tirando le somme, si può dire che in *Barbogeria* Linati si mostra costantemente alla ricerca di soluzioni che gli permettano di evitare di arrendersi alla medietà linguistica; verso quest'ultima, anche negli anni in cui la carica sperimentale della sua scrittura diminuisce sensibilmente, l'autore prova sempre un netto senso di estraneità. Il problema principale della narrativa italiana gli sembra la tendenza a sacrificare le ragioni dello stile sull'altare di una leggibilità a tutti i costi: «A furia di voler farsi capire subito e da tutti si è venuto a questo che romanzieri e novellieri scrivono tutti all'istesso modo, in una prosa sciatta ed eguale, redatta sopra un modulo comune, senza alcun rilievo né densità: una specie di ricettario di parole comuni e di periodi a prestabilita cadenza».²⁷ Difficile non vedere come tale diagnosi, ineccepibile nel momento in cui è stata formulata, si potrebbe pacificamente ripetere oggi di fronte a buona parte della produzione narrativa che affolla le librerie. Pare allora quanto mai opportuno valorizzare quegli scrittori che non rinunciano a lavorare sulla forma; allo stesso modo vale la pena di recuperare dall'oblio certe opere del passato in cui sia viva la tensione stilistica, tra cui senza dubbio si può inscrivere *Barbogeria*.

²⁷ Ibid.

Simona Scattina

Lampedusa, luogo dell'anima,
nell'immaginario letterario e teatrale di Davide Enia

Performer, scrittori, artisti, cineasti negli ultimi anni hanno dedicato sempre più attenzioni al tema delle migrazioni, una questione che ha già inevitabilmente ridisegnato i confini della nostra cultura e gli spazi della politica e dell'etica.¹ Come ha sottolineato recentemente Donatella Di Cesare² si tratta di una trasformazione che esige nuovi paradigmi che portino ad intendere il concetto di migrazione come un atto esistenziale politico il cui diritto deve essere ancora riconosciuto affinché si possa vincere la sfida del nuovo millennio, quella della coabitazione. Gli artisti consegnano *reportage* immediati e sempre più necessari. Si pensi a *Carne y Arena* di Alejandro González Iñárritu, opera multi-narrativa che rivive le fasi del viaggio di alcuni rifugiati, o alle installazioni di Ai Weiwei – per esempio quella dei gommoni arancioni incastonati nelle finestre di Palazzo Strozzi a Firenze in occasione della sua ultima mostra in Italia. E ancora film come *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi o *L'insulto* di Ziad Doueiri, il primo un lucido documentario che entra nei ritmi di un microcosmo a cui si vuole rendere una testimonianza assolutamente onesta, il secondo un *courtroom movie* in cui la vicenda individuale diviene universale (ricordiamo anche il documentario *LampeduSani* di Costanza Quatriglio con Erri De Luca, 2014). O ancora romanzi come *Voci del verbo andare* di Jenny Erpenbeck (Sellerio 2016), *Appunti per un naufragio* di Davide Enia (Sellerio, 2017) e il più recente *Partire. Un'odissea clandestina* di Bruno Le Dantec e Mahumud Traorè (Baldini & Castoldi 2018), tutti prodotti caratterizzati da una forte carica testimoniale. Le opere citate, accomunate dalla volontà di sottrarsi ad ogni concettualismo, svelano i lati più oscuri del presente, talvolta spettacolarizzandoli ed estetizzandoli, giungendo a delineare i contorni di una geografia poetica plurale. Suggestiscono una consapevolezza diversa della condizione umana ed esistenziale dei profughi che vengono osservati dall'interno così da poter comprendere le loro disperazioni, le loro ansie, le loro paure. Opere che pur muovendosi in campi diversi concorrono insieme nell'abbattimento dei muri reali e psicologici che ci difendono affinché ci si interroghi sul destino migrante che è proprio di ogni individuo. Il teatro, in questo quadro, assurge sicuramente a luogo rappresentativo della realtà sociale e così negli ultimi anni si è registrato un considerevole incremento di drammaturgie e messinscene dedicate al tema dell'immigrazione. La riflessione sullo

¹ Cfr. Maria Bonaria Urban, Ronald de Rooy, Ineke Vedder, Mauro Scorretti (a cura di), *Le frontiere del sud. Culture e lingue a contatto*, Cagliari, CUEC Editrice, 2011.

² Cfr. Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Per una filosofia della migrazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

straniero³, l'altro da sé, è un nodo complesso e il punto di vista del teatro su questo argomento diventa decisivo perché mostra le infinite declinazioni dello spazio dell'alterità come evidenzia Marco De Marinis nel volume *Il teatro dell'altro*,⁴ in cui la differenza viene riconsiderata come chiave di (ri)lettura delle scoperte dell'antropologia teatrale.

Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e del già noto ma come confronto con l'alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore.⁵

La grande questione posta dal filone del teatro del Novecento teso a considerare il lavoro dell'attore su se stesso il fine e non il mezzo, è se il teatro possa aiutare a salvare e/o salvarsi.

Del resto, il naufragio con spettatore che nel 1611 Shakespeare porta in scena con *The Tempest* rappresenta già uno spartiacque per la storia del teatro perché mostra l'incanto di una chimera.⁶ Oggi la scena si fa luogo in cui l'io e l'altro si confrontano producendo qualcosa che sostiene e al contempo supera le differenze.⁷ Spettacoli come *Acqua di colonia* della coppia Elvira Frosini Daniele Timpano, o *Thioro, un cappuccetto rosso senegalese* di Alessandro Argani, sono solo alcuni esempi di un linguaggio che cerca comunque, nonostante le ritrosie del pubblico, di ridare senso alle parole 'accoglienza', 'ascolto', 'integrazione', e che diviene spazio di difesa della civiltà. Ricordiamo anche l'attività condotta dal Teatro delle Albe di Ermanna Montanari e Marco Martinelli in una scuola del Kenia con la messa in scena dei frammenti dell'inferno dantesco o lo spettacolo *Rumore di acque*, testo sui migranti che fa parte del trittico del Teatro delle Albe Ravenna-Mazara 2010, progetto nato da una sollecitazione di Ravenna Festival, che ha invitato la compagnia a conoscere e incontrare la realtà di Mazara del Vallo, «città singolare per il suo intreccio di etnie, dove un cittadino su dieci è di nazionalità tunisina, frutto di un'immigrazione iniziata alla fine degli anni '60, ma con echi molto più antichi».⁸ Non possiamo non citare poi la *Trilogia del naufragio* della drammaturga palermitana Lina Prosa, percorso doloroso nel dramma migratorio in forma di teatro epico, con un linguaggio

³ Nell'etimo di 'straniero' spicca la presenza di una preposizione relativa allo spazio, che designa la qualità 'essere fuori', l'esteriorità di una persona o di una cosa. La spazialità implica l'assunzione di un'angolazione prospettica a partire dalla quale si possa decidere dell'appartenenza a un dentro o a un fuori dell'entità designata dal discorso. Cfr. Umberto Curi, *Lo straniero*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

⁴ Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ A tal proposito si legga il numero della rivista Engramma dedicato all'anniversario dell'opera *The Tempest* di William Shakespeare: *Those are pearls that were his eyes. Storie di naufraghi e di migranti, nell'anniversario di The Tempest di William Shakespeare 1 novembre 1611*, in «Engramma», n. 94, novembre 2011, http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=94

⁷ Ricordiamo anche le tante iniziative ministeriali e private come «MigrArti», «Acting Together # WithRefugees 2» che ci restituiscono la consapevolezza che il teatro può abbattere barriere e aprirsi nei confronti dell'altro.

⁸ Nota tratta dal sito della Compagnia <http://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=15>

evocativo e poetico capace di trasformare la cronaca in mito assoluto.⁹ Di fronte alla nostra coscienza siamo posti davanti a una scelta che ci impone di non dimenticare nuovamente. In questo modo *La vicenda scenica* va oltre la contingenza storica e sociale per assumere i caratteri ben più generali di esperienza estetica, quasi metafisica per il suo voler affondare nelle radici stesse della nostra più intima e condivisa coscienza.

Nella stessa direzione procede uno dei lavori più intensi di questa stagione teatrale: *L'abisso* dell'attore, drammaturgo e scrittore palermitano Davide Enia. Un lavoro in due tappe (letteraria e teatrale), frutto di un'esperienza in presa diretta, dei viaggi compiuti a Lampedusa, degli sbarchi vissuti in prima persona o raccolti sotto forma di testimonianza, del difficile rapporto tra padre e figlio, del dualismo vita-morte. Focus del presente contributo sarà l'analisi di questo doppio testo a partire dalla specificità dei codici coinvolti: letterario (*Appunti per un naufragio*, 2017)¹⁰ e affabulante (*L'abisso*, 2018).

Lampedusa negli Appunti di Enia

Enia, *golden boy* della «primavera siciliana» (come in passato ha avuto modo di definirlo Franco Quadri),¹¹ è uno dei massimi rappresentanti della cosiddetta seconda generazione di Teatro di narrazione,¹² quel fenomeno che a partire dagli anni novanta del Novecento ha smosso le coscienze degli spettatori toccando ferite aperte della nostra Storia.

Da anni ci ha ormai abituato a un percorso artistico fertile e trasversale, fatto di teatro (*Italia-Brasile 3 a 2*, del 2002, *Maggio '43* del 2003, *I capitoli dell'infanzia* del 2007), di programmi radiofonici (*Rembò*, inchiesta in 15 puntate del 2005), di regie liriche (*L'oca del Cairo*, musica di Mozart) e di romanzi. Ha sempre avuto l'ambizione di creare racconti epici lavorando su un immaginario comune e condiviso con il pubblico.¹³

⁹ I tre spettacoli, *Lampedusa beach*, *Lampedusa snow* e *Lampedusa way* sono raccolti nel volume Lina Prosa, *Trilogia del naufragio*, Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2013.

¹⁰ Oggi disponibile anche nella versione in audiolibro delle edizioni Emons.

¹¹ Cfr. Franco Quadri, *Eniade*, in Davide Enia, *Teatro*, Roma, Ubulibri, 2005.

¹² Sull'argomento si vedano: Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005 e Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Genova, Zona Editrice, 2009.

¹³ *Italia-Brasile 3 a 2* racconta attraverso una lente deformante un interno popolare palermitano che si intreccia con gli eventi calcistici di una vittoria inaspettata. La famiglia di Enia fa sorridere perché è il ritratto di ogni famiglia italiana, è il ritratto del nostro Paese, descritto con un'ironia e una vitalità sorprendenti. *Maggio '43* narra la violenza del bombardamento della seconda guerra mondiale che provoca, in meno di venti minuti, la distruzione di gran parte del centro storico di Palermo e più di 1.500 vittime. Enia rievoca le immagini di devastazione e disperazione di quei giorni, legandole alla narrazione di Gioacchino, dodicenne testimone di un orrore che è simile a quello che si vive oggi. *I capitoli dell'infanzia* ripercorrono l'iniziazione sentimentale di un ragazzo di periferia e la tragica parabola di uno dei tanti *carusi* sfruttati nelle miniere di zolfo. Cfr. Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2*, Palermo, Sellerio, 2010; Id., *Maggio '43*, Palermo, Sellerio, 2013, Id. *I Capitoli dell'infanzia*, Roma, Fandango Libri, 2009.

Lasciato per un lungo intervallo di tempo il teatro, ha dimostrato di essere un romanziere maturo grazie alla sua capacità di unire l'attenzione per la Storia generale a quella per le storie dei singoli personaggi.¹⁴

In *Appunti per un naufragio* la realtà osservata e raccontata rivendica un pedaggio da pagare: il recupero corale di tanti destini che voce dopo voce, racconto dopo racconto, compongono l'affresco di un'isola che vive in un'emergenza continua incontra lo scavo interiore della propria vita in un momento critico. Enia, naufrago fra i naufraghi, di fronte al mare di Lampedusa è accompagnato dalla sua vicenda personale ma deve anche fare i conti con la frustrazione di chi è testimone impotente di fronte a quello che sta accadendo. Ora usando gli strumenti del racconto finzionale ora quelli del *reportage*, ci riconsegna sentimenti di dolore e rabbia che affiorano dinanzi alla grande tragedia contemporanea del Mediterraneo.

Già il titolo, di pasoliniana memoria¹⁵, denuncia l'impossibile forma-romanzo e racchiude il fallimento della parola nel raccontare un tempo presente per cui è possibile tracciare solo degli appunti, piccole tessere non sempre ordinate, che una volta unite sono in grado di riconsegnarci un disegno più grande.

Nel momento in cui decide di narrare questo presente Enia sceglie di farsi accompagnare dal padre:

«Papà, che fai i primi di novembre?». Da quando era andato in pensione, aveva scoperto la passione per la fotografia avevo pensato che gli sarebbe piaciuto fotografare Lampedusa. Glielo domandati per telefono certo del suo diniego, e attesi, perché è così che funziona quando si parla con un padre meridionale: deve esserci un'ampia parentesi di silenzio prima di una risposta, di una qualsiasi risposta. È una necessità, causa di forza maggiore. E infatti, dopo secondi lunghi e snervanti, finalmente la voce di papà risuonò all'altro capo della linea. [...] «E quanto ci fermiamo?». «Cinque, sei giorni al massimo». «E dove stiamo?». «Dove vado sempre: dalla mia amica Paola. Ha un B&B. Camere separate». Immaginavo mio padre vagare per una stanza infinita, senza angoli né pareti. «Posso pagare col bancomat?». «Papà, no. Ma puoi sempre fare un bonifico da casa prima di partire». Ancora silenzio, ma stavolta di una qualità diversa: si poteva sentire il suono degli ingranaggi che scorrevano, i ragionamenti portati allo stremo, i dilemmi finalmente risolti. «Allora mi porto i contanti». «Amunì, quindi vieni?». «Sì». La risposta arrivò a tappo. Non ero preparato.¹⁶

Il passo successivo è quello di costruire una rete di contatti tramite gli amici Paola e Melo, le persone di Lampedusa con cui parla, tra cui i sopravvissuti, e chi prende parte alle procedure di soccorso (marinai, comandanti, medici, volontari). Registra tutto per garantire il rispetto e l'esattezza di ciò che gli viene raccontato, e poiché secondo lui è importante capire di chi è la mano che scrive e l'occhio che osserva, decide che accanto alla Storia universale dovrà anche raccontare quella personale del rapporto con il padre, del cancro dello zio Beppe, narrazioni che finiscono con l'entrare nelle pieghe del romanzo. Ricerca, su suggerimento del padre, un naufragio

¹⁴ Lo si nota già nel suo romanzo d'esordio *Così in terra*, Milano, Dalai, 2010, storia di pugili nella Palermo tra il 1942 e il 1992, libro in cui le varie storie in esso presenti si alternano come fossero le scene di un'opera teatrale e in cui il pugilato diviene metafora della lotta per la sopravvivenza. A questo romanzo ha fatto seguito *Uomini e pecore*, Torino, EDT, 2014, in cui un ragazzo, passando attraverso la guerra e le ricette della cucina tradizionale romana, trova l'amore.

¹⁵ *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), taccuino d'immagini in movimento, costituisce l'ultimo assemblaggio sperimentale pasoliniano sul materiale raccolto durante due soggiorni in Uganda e Tanzania per creare uno dei più importanti documenti di cinema in Africa.

¹⁶ Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 40-42.

personale, intimo, per indagarlo al fine di comprendere in che modo si sia sopravvissuti ad esso.

[...] Forse, quello che si dovrebbe fare è cercare qualche situazione analoga alla situazione di disperazione delle persone che sbarcano, provando ad avvicinarsi così alla comprensione di ciò che accade, se esiste mai al mondo una analogia possibile che possa aiutare a capire quel senso di smarrimento che ho ravvisato in loro. Per esempio, penso a ciò che per ora sta vivendo lo zio Beppe, con la comparsa di un linfoma, dopo che avevamo già sconfitto un cancro anni fa... non so se mi riesco a spiegare... parlo di quelle situazioni in cui uno griderebbe: "Ma che debbo fare?" E non ottiene risposta.¹⁷

Così, nel tentativo di elaborare quanto scopre a Lampedusa, assistendo al primo approdo della sua vita (non usa mai il termine 'sbarco', in quanto le imbarcazioni sono intercettate al largo e scortate fino in porto), e relazionandosi con i primi attori della Storia, si trova a scrivere di sé. Le linee narrative (lutto pubblico e dolore privato) si intrecciano ed ecco che il testo prende forma divenendo allo stesso tempo testimonianza storica e percorso esistenziale che può e deve riguardare tutti noi. Quello di Enia è un lavoro profondo e di superficie allo stesso tempo. Un lavoro di ricerca che nasce da una spinta a voler conoscere meglio una geografia che gli appartiene o alla quale si vuole avvicinare. In una vecchia intervista che concedeva a Gerardo Guccini, l'attore dichiarava: «La verità non appartiene all'essere umano in genere, che vive in condizioni di assoluta precarietà e soggettività; a maggior ragione, la verità non è nemmeno propria alla drammaturgia, che cerca sì una verità, ma una verità emotiva».¹⁸ Il suo può dirsi allora un tentativo di mappare il mondo, di dar forma ad una geografia emozionale che trasforma il luogo che osserva, e ciò gli si rivela possibile solo nel momento in cui coinvolge se stesso nel processo di scrittura. A tal proposito è interessante la costruzione narrativa di Enia che procede per analessi dell'io narrante, cercando di riempire così le lacune presenti nelle informazioni che si hanno su alcuni fatti cruciali. *Appunti* va dalle tante testimonianze raccolte durante i continui viaggi a Lampedusa (con o senza il padre), alle telefonate fatte allo zio Beppe, fino ai ricordi di Davidù picciruddu (la pesca del polpo, la partita di pallone, il battesimo a pane e panelle). Se la parola fallisce, perché non può contenere tutto ciò che accade a Lampedusa, ecco che a colmare questi limiti interviene anche il dialetto siciliano, e non potrebbe essere altrimenti visto che l'isola è considerata dal Nostro un'estensione culturale di Palermo, una frontiera del suo linguaggio (i lampedusani parlano un dialetto a metà tra agrigentino e palermitano).

Avevo sentito per la prima volta il nome di Lampedusa da picciriddo. [...] In quel periodo sviluppai il concetto di «isola di isola». Noi eravamo la Sicilia, e Lampedusa, pur mantenendo la peculiarità propria delle isole, la solitudine data dall'essere circondanti dal mare, ne era un frammento, un satellite lontano che gravita nell'orbita della casa madre, come le Eolie, come le Egadi, come faraglioni di Scopello. Isola di isola.

¹⁷ Ivi, p. 57.

¹⁸ Gerardo Guccini, *La narrazione e le sue ombre, Conversazione con Davide Enia*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, dicembre 2005, p. 5.

Mia madre poi lo aveva confermato: a Lampedusa parlavano la nostra stessa lingua, mangiavano i nostri cibi, usavano le nostre stesse male parole.¹⁹

Quel dialetto, «lingua dell'urgenza»²⁰ di cui si possono apprezzare anche i silenzi, abbassa ogni tipo di barriera e consente agli interlocutori incontrati da Enia di potersi esprimere liberamente, di nominare i fatti con immediatezza, di ritrovarsi nel medesimo vocabolario sentimentale. Mancano invece nel testo le testimonianze di migranti che il Nostro ha scelto di non trascrivere. E questo perché le trascrizioni sarebbero state in inglese o in francese, una lingua che non era né la loro né quella di Enia, una lingua terza che rendeva impossibile nominare con precisione il trauma. Sullo sfondo c'è sempre Lampedusa. L'isola della tragedia del 3 ottobre 2013 di cui Enia parla solo nella terza parte del romanzo, sottolineando un'altra volta come manchi ancora, per raccontare questa Storia, la visione più importante, di coloro che arrivano e non hanno ancora elaborato il trauma.

Nascerà una epica di Lampedusa. Sono centinaia di migliaia le persone transitate dall'isola. A oggi, manca ancora un tassello nel mosaico di questo presente, ed è proprio la storia di chi migra. Le nostre parole non riescono a cogliere appieno la loro verità. Possiamo nominare la frontiera, il momento dell'incontro, mostrare i corpi dei vivi e dei morti nei documentari. Le nostre parole possono raccontare di mari che curano e di mani che innalzano fili spinati. Ma la storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla, coloro che sono partiti e, pagando un prezzo inimmaginabile, sono approdati in questi lidi. Ci vorranno anni. È solo una questione di tempo, ma saranno loro a spiegarci gli itinerari e i desideri, a dirci i nomi delle persone trucidate nel deserto dai trafficanti d'uomini e la quantità di stupri che può subire una ragazza in ventiquattro ore. Saranno loro a spiegarci l'esatto prezzo di una vita in quelle latitudini in Libia e delle botte prese a ogni ora del giorno e della notte, della visione improvvisa del mare dopo giorni di marcia forzata e del silenzio che si impone quando s'alza lo scirocco e si è in cinquecento in un peschereccio di venti metri che sta imbarcando acqua da ore. Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo il sogno di una vita migliore. E saranno loro a spiegarci cosa è diventata l'Europa e a mostrarci, come uno specchio, chi siamo diventati noi».²¹

In questo, come in ogni suo lavoro, il Nostro chiede implicitamente al lettore, o allo spettatore, nel caso del teatro, di lavorare assieme a lui. È il lettore, se vuole, a ricostruire per sé la mappa del narrato, a ordinare la cronologia degli eventi, a riunire i tasselli per porsi delle domande, sapendo già in principio di dover rinunciare alle certezze delle risposte.

Il romanzo si chiude con la morte di uno dei protagonisti, l'amato zio Beppe al quale è affidato un messaggio carico di futuro e di speranza:

Avevo un rammarico, quello di non aver nuotato con lo zio nel mare dell'isola. Gli lessi questo appunto che mi ero annotato. Lampedusa, da *lepas*, lo scoglio che scortica, eroso dalla furia degli elementi, che resiste e conferma una presenza, anche solitaria, nella smisurata vastità del mare aperto. Oppure, Lampedusa da *lampas*, la fiaccola che risplende nel buio, luce che sconfigge lo scuro. «Che dici, lo aggiungo al romanzo, zio?». «Sì, mettilo alla fine, è bello concludere con la luce e con la resistenza».²²

¹⁹ Ivi, p. 83.

²⁰ Camilla Tagliabue, *Enia "Anche per i naufraghi la migliore parola è quella che non si pronuncia"*, in «Il fatto quotidiano», 12 ottobre 2018, p. 21.

²¹ Ivi, pp. 145-146.

²² Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, cit., p. 210.

Lampedusa ne L'Abisso di Enia

Lo spettacolo *L'abisso*,²³ nato da una costola di *Appunti per un naufragio*, è stato preceduto dai *reading* promozionali del libro e da una vera e propria prova aperta dal titolo *Scene dalla frontiera*, presentata in prima nazionale al Teatro Argentina di Roma, nel settembre 2017, nell'ambito del progetto «Ritratto di una Nazione - L'Italia al lavoro», a cura di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri.

Nel solco del teatro civile *L'abisso* racconta storie che conosciamo già (o crediamo di conoscere): gli sbarchi, la tragedia delle traversate, i recuperi dei gommoni, i lager libici, gli stupri, senza pretendere di trovare soluzioni, eppure lo spettacolo funziona non perché ricostruisce un fatto con un'indagine accurata – come accadeva ad esempio col *Vajont* di Marco Paolini – ma perché è estraneo a ogni retorica a cui ci siamo assuefatti in questi anni.²⁴

Enia, grazie alla sua «duplicità di linguaggio»,²⁵ si offre alla scena esplorando la parola scritta e il linguaggio del corpo al fine di creare la distanza necessaria per poter comprendere e superare il trauma. Come lui stesso ci ricorda in un'intervista di qualche tempo fa, «lavoro molto sul corpo dell'attore, è l'elemento che crea il discrimine, in fondo anche la voce è l'estensione di un battito fisico corporeo»²⁶.

Il teatro, attraverso il *cunto* che si fa testimonianza, la voce, la musica e la partitura fisico-coreografica (con le mani e le braccia disegna nell'aria personaggi e azioni e con i piedi scandisce il tempo e le battute), consente all'artista di affrontare in una nuova forma la smisuratezza del tema personalizzando la narrazione, come aveva fatto nel romanzo, e riportando ciò che sta accadendo nel nostro mare, un mare capace di annientare.

La scena è riempita dalla sua voce che si presta nel racconto di altre voci, che si incarna in altri corpi: neri, lacerati o ustionati dall'acqua salata e dalla benzina, mutilati, corpi appena nati da ventri violati. Corpi alti e grossi, come quello del sommozzatore, allenati alla matematica e alla vita:

«Se hai davanti a te tre persone che stanno andando a fondo e cinque metri più in là sta affogando una madre con un bambino, che fai? Dove vai? Chi salvi prima? I tre qui davanti o la madre con il neonato che stanno lì?». Era una domanda smisurata. Era enorme il sommozzatore. Sembrava inscalfibile. «Il bambino è piccolissimo, la madre giovanissima. Sono lì, a cinque metri da me. E proprio qua davanti, tre persone stanno annegando. Chi salvare, allora, se stanno andando a fondo tutti nello stesso momento? Verso chi dirigersi?

²³ Lo spettacolo ha debuttato nell'ottobre del 2018 presso il Teatro India di Roma ed è produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Biondo di Palermo, Accademia Perduta - Romagna Teatri. Nel maggio 2019 vince il Premio Hystrio Twister 2019 come «Spettacolo dell'anno». Questa la dedica di Enia: «A chi si tuffa in mare per salvare le vite, a chi persegue la legge del mare, a chi combatte contro la violenza di questi tempi feroci: a voi il mio più sentito ringraziamento. Questo premio è dedicato a Voi».

²⁴ Sul teatro civile si veda l'interessante lavoro di Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

²⁵ Andrea Porcheddu, *L'attimo prima del naufragio. Lampedusa, gli sbarchi, la morte. "L'abisso" esplora l'indicibile, colloqui con Davide Enia*, in «L'Espresso», n. 45, anno LXIV, 4 novembre 2018, p. 80.

²⁶ Davide Turrini, *Davide Enia e la Palermo di Così in terra: "Per far bene, i politici siano impopolari"*, in «Il Fatto quotidiano», 15 febbraio 2013, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/02/15/davide-enia-e-palermo-di-cosi-in-terra-per-far-bene-politici-siano-impopolari/501647/>

Che fare? Calcolare. È tutto quello che si può fare in certe situazioni. La matematica. Tre è più di due. Tre vite sono una vita in più rispetto a due».²⁷

La riduzione drammaturgia del romanzo procede in due direzioni convergenti: Enia porta in scena le immagini e gli incontri più significativi senza abbassare mai la tensione narrativa e mantiene il filo conduttore del naufragio personale e collettivo (parentesi dialogica che si alterna alla dizione monologante del Nostro). Crea un prologo, come nel romanzo, raccontando l'incontro con l'«enorme» sommozzatore, e degli intermezzi cantati che si chiudono con la telefonata fatta al padre per invitarlo a partire con lui per Lampedusa (il vero e proprio incipit del romanzo-diario).

Il momento successivo è rappresentato dalla testimonianza del suo primo sbarco con il senso di vuoto da esso generatosi.

Il primo sbarco l'ho visto a Lampedusa. A guadagnare la terra erano in tantissimi, ragazzini e bambine per lo più. Stravolti, stanchissimi, confusi, erano 523 persone sottratte alla morte in mare aperto. Con me c'era mio padre quel giorno. Assistemmo assieme a qualcosa di smisurato. Da quel giorno ho iniziato ad ascoltare i testimoni diretti di ciò che succede nella frontiera: i pescatori e il personale della Guardia Costiera, gli operatori medici e i lampedusani, i volontari e le persone sbarcate sull'isola. Dalla registrazione delle loro voci sono emersi frammenti di storie dolorosissime eppure cariche di speranza, nonostante risuonasse di continuo un carico di morte impossibile da gestire da soli. Le loro parole aprivano prospettive e celavano abissi. Avevano le stigmate della guerra.²⁸

La scenografia, come in tutti i suoi spettacoli, è minima: due sedie, una bottiglietta d'acqua, un appoggio per le chitarre (una classica ed una elettrica). In scena, secondo l'antico sodalizio fra teatro di narrazione e musica, Enia e il musicista palermitano Giulio Barrocchieri, a fianco del Nostro anche negli spettacoli precedenti. «Ho sempre composto le mie drammaturgie come fossero sinfonie, con continue variazioni e riprese».²⁹ La partitura musicale di Barrocchieri fa da contrappunto alle azioni fisiche di Enia e sottolinea i momenti più intensi dello spettacolo. È composta secondo una logica per cui note e rumori si sommano in progressione creando disequilibri continui, in una costruzione che nel suo procedere si svela come un'unica trama in cui risuonano note, canti dei pescatori, intonati lungo le rotte tra Sicilia e Africa e preghiere che Enia *mixa* sapientemente.

La musicalità è data poi dallo stesso dialetto palermitano, lingua che proviene dal Sud del Sud del mondo e che passa anch'essa dal corpo dell'attore. Un dialetto siciliano primitivo, essenziale e, talvolta, ermetico, che esprime un senso d'inquietudine crescente, di fronte ad una sventura senza scampo, che il ritmo serrato della messinscena riesce a comunicare.

Attraverso il racconto e grazie ai gesti il Nostro dà vita ai personaggi: Davidù, il padre, Paola e Melo, lo zio, il sommozzatore, il custode del cimitero di Lampedusa, i pescatori, i *rescue man*; sempre col corpo ci porta in mare e nel suo microcosmo privato. L'attore non rinuncia all'ironia e alla leggerezza che hanno caratterizzato la

²⁷ Brano tratto dallo spettacolo.

²⁸ Brano tratto dallo spettacolo.

²⁹ Simone Soriani, *A colloquio con Davide Enia* in Id. *Sulla scena del racconto*, cit. p. 228.

sua produzione giovanile. La ritroviamo nelle telefonate al padre caratterizzate da lunghe pause, nella preparazione compulsiva (come reazione alla visione dei filmati della guardia costiera) della marmellata di arance siciliane, quelle inviate dalla madre in quantità industriale al figlio residente nel continente, nella presenza rasserenante di Silvia, suo approdo (come recita l'epigrafe *Appunti*). Alcune immagini sembrano tratte da miti antichi: Vincenzo, il custode del cimitero che si riempie il naso di menta per recuperare i cadaveri in mare; il racconto del primo sbarco notturno a Cala Pisana, quando i naufraghi riescono a trasferire senza che si bagni, la culla di un neonato dal barcone alla terraferma; l'oleandro piantato sulla tomba di una donna sconosciuta, per ridarle l'intimità che non ha avuto mentre moriva; il vento di Lampedusa, a cui si sopravvive solo diventando «di vetro»; le reti dei pescatori lampedusani che raccolgono pesci e morti, pesci e morti.

Nella composizione di Enia prevale la dimensione acustica che trova il suo *climax* nel *cunto* palermitano, terzo e ultimo momento dello spettacolo, in cui l'attore riesce a trasferire l'elemento epico dallo scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia, il mare aperto, e attraverso il suo corpo fa sì che le parole dei testimoni consentano l'epifania dei personaggi (che qui sono i *rescue man* che raccontano il miracoloso salvataggio di un bambino nell'Egeo). Il racconto che volge alla fine avanza velocemente, il fabulatore ora seduto ora in piedi ci restituisce un poema della pietà, delicato, figlio di un lavoro sul campo che riporta con urgenza, nello spazio condiviso del teatro, il tempo presente e la sua crisi, rievocando alla memoria il gesto di Antigone che non può lasciare i suoi morti insepolti. Il *quartù* (lo squarcio) che Enia, prova a descrivere è quello che lo spettatore a fine spettacolo sente di aver provato. La parola si fa *medium*, un veicolo, che arriva solo se la sensorialità del corpo è attiva, potente, solo in questo modo gli spettatori vedono quello che non c'è. L'ultima immagine dello spettacolo racconta della morte dello zio Beppe e del mito di Europa, la storia di una donna che ha attraversato il deserto e il mare:

Dove c'è la guerra, non si scappa in aereo. Si fugge a piedi e senza visto per il semplice motivo che i visti non vengono rilasciati. Quando la terra finisce, si sale su una barca. Parto quindi dalle origini, ché è una la fonte da cui sgorga l'acqua che ci abbevera. In fondo, è sempre la stessa storia che si ripete. Una ragazza fenicia scappa dalla città di Tiro, attraversando il deserto fino al suo termine, fino a quando i suoi piedi non riescono più ad andare avanti perché di fronte c'è il mare. Allora incontra un toro bianco, che si piega e la accoglie sul dorso, facendosi barca e solcando il mare, fino a farla approdare a Creta. La ragazza si chiama Europa. Questa è la nostra origine. Siamo figli di una traversata in barca.³⁰

Difficile restare impassibili di fronte all'invito di Enia che, in fin dei conti, ci chiede di ricordare chi siamo e da dove veniamo, per iniziare a riprocessare lo sguardo sul mondo e ascoltare le notizie con orecchio diverso. Pur nella desolante consapevolezza della difficoltà verso ciò che è estraneo a noi, lo spettacolo si fa carico della speranza di riuscire a porgere realmente lo sguardo sugli altri e sull'intimo abisso che abita dentro ognuno di noi.

³⁰ Brano tratto dallo spettacolo.

Dario Stazzone

Il Vittorini postumo: la struttura composita de «Le città del mondo»

La rilettura de *Le città del mondo* può essere utile a riflettere su alcuni nuclei contenutistici che si ripropongono nell'opera di Vittorini e sulla tensione sperimentale che l'ha animata, facendo di ogni romanzo l'ipostasi di un più ampio *opus in fieri*.¹ La vicenda compositiva è nota, delineata in modo sintetico da Vito Camerano al momento della pubblicazione,² ricostruita con acribia filologica da Raffaella Rotondi³ e da Marziano Guglielminetti.⁴ Queste sono le tappe essenziali: l'originaria redazione dal 1952 al '54, l'improvvisa interruzione nel 1955, la trasposizione in sceneggiatura intrapresa, tra il 1958 e il '59, su sollecitazione di Nelo Risi e Fabio Carpi, quindi la pubblicazione einaudiana del 1969. Il romanzo nasce dunque in piena temperie neorealista, nei primi anni Cinquanta. Secondo la Rotondi l'opera a cui Vittorini aveva lavorato in precedenza, prevalentemente nel 1950, e per la quale già prospettava il titolo *I diritti dell'uomo*, non può essere considerata, in senso strettamente filologico, il primo abbozzo de *Le città del mondo*, per quanto «temi, personaggi, situazioni dell'opera interrotta confluiranno poi nel nuovo romanzo secondo quel tipico processo di interruzioni e recuperi di cui l'attività vittoriniana offre una casistica impressionante».⁵ In seguito, lavorando alla sceneggiatura cinematografica che, secondo Pasolini, costituisce il paradosso di «una struttura che vuol essere altra struttura»,⁶ Vittorini ha infranto la compattezza stilistica del testo letterario ai fini della resa filmica e, dunque, di un'efficace traduzione intersemiotica.⁷ Dopo un faticoso itinerario compositivo il libro, scandito in quaranta capitoli, è stato finalmente pubblicato postumo per le cure di Camerano. Si tratta di un romanzo che, per quanto incompiuto, è caratterizzato da una certa compattezza stilistica. Perché, dunque, Vittorini ne ha interrotto la scrittura? La risposta a questa domanda, spesso proposta e dibattuta, non dovrebbe discostarsi troppo dalle stesse dichiarazioni dell'autore. Certamente alcuni elementi contestuali,

¹ Questo articolo è stato letto come relazione alla *Settimana vittoriniana* di Siracusa (19-21-23 febbraio 2018), dove sono intervenuti, tra l'altro, Domenica Perrone e Luciano Longo con una relazione intitolata *Progettazione e letteratura: l'ultimo Vittorini*, Antonio Di Grado con *Gli astratti furori di Elio Vittorini* ed Enzo Papa con *Vittorini tra fascismo e resistenza*. L'unica relazione ad oggi pubblicata è quella di E. Papa, *Vittorini tra fascismo e resistenza*, Viagrande (CT), Il Girasole, 2018.

² Nella prefazione di E. Vittorini, *Le città del mondo*, Torino, Einaudi, 1969.

³ R. Rotondi, *Note ai testi*, in E. Vittorini, *Le città del mondo*, Vol. II, Milano, Mondadori, 1998, pp. 944-970.

⁴ M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, in *Vittorini vent'anni dopo*, atti del convegno internazionale di studi, Siracusa, 3-5 aprile 1986, a cura di P. M. Sipala e E. Salibra, Siracusa, Ediprint, 1988, pp. 31-38.

⁵ E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., Vol. II, p. 946.

⁶ P. Pasolini, *La sceneggiatura come «struttura che vuol essere altra struttura»*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1489-1502.

⁷ Si fa riferimento alla nozione di «traduzione intersemiotica» proposta da R. Jakobson, *Aspetti linguistici della traduzione*, in Id., *Saggi di linguistica generale*, cura e introduzione di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56-64.

le vicende personali e gli accadimenti storici su cui si è posta l'enfasi, possono aver avuto un ruolo, in particolare la malattia del figlio Giusto e i fatti accaduti nell'«indimenticabile '56»,⁸ l'anno del XX congresso del PCUS e dell'VIII del PCI, dell'Ungheria e della destalinizzazione. Ma, stando alle dichiarazioni dello scrittore, la crisi profonda che ha determinato l'interruzione de *Le città del mondo*, dopo la momentanea sospensione della scrittura dovuta alle condizioni di salute del figlio ed alle inquietudini politiche, rinvia essenzialmente ad un nodo strutturale. In un'intervista concessa al «Punto» nell'agosto del 1957 l'autore ha affermato che l'impossibilità di portare a compimento il romanzo aveva una causa nel ripensamento intervenuto valutando, un anno dopo, quanto scritto fino al 1955: «Quando, a distanza di un anno, ho ripreso a lavorarvi, mi sono accorto di provare avversione e antipatia per il romanzo lungo, complesso e costruito. Ho compreso che i romanzi lunghi, così carichi di tessuto connettivo, non sono moderni e che, nel loro intrecciarsi, i tre motivi davano luogo ad una drammaticità artificiale derivata dalla struttura composita del romanzo, e non dai fatti, dalla struttura composita dei fatti».⁹ Una crisi strutturale, dunque, che scaturisce dalla tormentata ricerca della forma del romanzo, costante rovello dello scrittore. Secondo Vittorini i capitoli composti erano caratterizzati da un eccesso di «tessuto connettivo» e da una «drammaticità artificiale» in contrasto con la ricerca di brevità e fluidità narrativa. Nella stessa intervista lo scrittore affermava che i «romanzi moderni» non devono essere lunghi e macchinosi, ma «brevi». Ancora più chiara è l'intervista concessa al «Corriere d'Informazione» nell'ottobre del 1957, in cui l'autore tornava a riflettere sui tre nuclei narrativi del libro e, in rapporto alla teoria del romanzo, recuperava la lezione di Tolstoj: «Quando mi sono accorto che ognuno dei tre viveva per conto suo, ho tagliato i tre rami e ne ho fatto tre romanzi brevi. Il romanzo lungo è superato del resto [...], basta leggere i diari di Tolstoj. I romanzi sono sempre stati brevi, sono i romanzieri che poi li rivestono con gli abiti di moda nel loro tempo, e li fanno lunghi, medi o corti».¹⁰ Non si può negare quanto sia presente, in un'opera come *Le città del mondo*, l'elemento descrittivo che nelle aperture paesaggistiche, nelle rappresentazioni delle città incontrate dai personaggi, sopravanza decisamente la diegesi, ma non si può neppure trascurare che, come affermava Philippe Hammon, gli stessi costrutti mimetici, lungi dall'essere meri elementi connettivi, possono contenere impliciti diegetici¹¹ e sono certamente necessari alla struttura di un'opera dal carattere essenzialmente cinegetico. Il ripensamento di Vittorini, alla luce della stessa intenzionalità d'autore, non nasce dunque da impedimenti contingenti e non sembra rinviare a sottintesi politici. Il romanzo elaborato nella prima metà degli anni Cinquanta si sforza di conservare un'aura metastorica per quanto, in senso lato, proprio come *Conversazione in Sicilia*, rivela ad ogni pagina la visione generale dello scrittore. A sostegno di questa tesi è utile leggere ancora le parole di Vittorini nell'intervista concessa al «Punto», in cui si parla del mantenimento dell'immagine della Sicilia offerta in *Conversazione*, della

⁸ Come Pietro Ingrao ha definito quell'anno. Cfr. P. Ingrao, *L'indimenticabile 1956*, «Rinascita», 29 ottobre 1966.

⁹ E. Vittorini, *Le opere narrative*, vol. II, Milano, Mondadori, 1974, p. 949-50.

¹⁰ *Intervista ad Elio Vittorini*, «Il Corriere d'Informazione», 1-2 ottobre 1957.

¹¹ P. Hammon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo letterario*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 67.

rappresentazione del suo stato odierno e, ad un tempo, dei suoi tratti arcaici che interessano l'autore per «l'incentivo, per l'aspirazione al nuovo che c'è nel vecchio».¹² L'intenzione di un intervento o di una rappresentazione diretta della realtà di quegli anni, dei nodi politici cogenti, si sarebbe certamente discostata dalla scelta di questa dimensione temporale. Uno dei motivi della valutazione negativa de *Le città del mondo* rinvia invece al faticoso intrecciarsi dei diversi filoni narrativi, i «tre motivi» cui si accenna nell'intervista: la storia di Gioacchino e Michela, novelli sposi in viaggio di nozze e in fuga, una vicenda che non assume mai un particolare risalto rimanendo schiacciata tra quelle di Rosario e Nardo e dei loro padri, pastore l'uno e puparo l'altro, anch'essi in viaggio per la Sicilia Orientale alla ricerca delle città che li possano accogliere (il padre di Nardo ha, per altro, un ulteriore movente segreto, la ricerca di un luogo dove poter abbandonare il figlio per sottrarlo alla madre ed alla fame patita dalla sua famiglia). Accanto agli sposi, ai padri ed ai figli che percorrono l'isola, si inserisce un'altra coppia, quella di Odeida e Rea Silvia, la vecchia e la nuova prostituta o, se si preferisce, la maestra e l'allieva. Si potrebbe far cenno anche ad un quarto momento narrativo che, tuttavia, rimane totalmente concluso in sé e non dialogante col resto del romanzo, quello della Signora delle Madonie che si oppone al movimento di protesta e ribellione dilagante nell'intera Sicilia Orientale, da cui scaturiscono i movimenti corali dei contadini rappresentati nel XIII, XIV e XV capitolo.

A caratterizzare *Le città del mondo* è una difficoltà strutturale e una scarsa connessione tra i diversi momenti della narrazione. Complessivamente si avverte la mancanza di un centro propulsore da cui nasca una chiara consequenzialità diegetica. Con questo romanzo Vittorini è tornato alla Sicilia ricorrendo ancora allo schema del viaggio adottato in *Conversazione*, ma modificando nettamente il *visus* narrativo, passando dalla prima alla terza persona, immaginando una pluralità di personaggi intradiegetici le cui vicende non si armonizzano se non a costo di vistose deformazioni dell'intreccio. Si rimane lontani dalla maggiore linearità narrativa della discesa in Sicilia rappresentata in *Conversazione*, nonostante il tentativo di riprodurre il forte valore allegorico. Da queste difficoltà scaturisce la sensazione di una drammaticità artificiosa accresciuta dai connotati utopici, epici e favolistici riscontrabili nelle pieghe della narrazione.¹³ Per Guglielminetti ne *Le città del mondo* si nota l'artificialità causata dalla stessa struttura compositiva del libro e dai ricercati filtri letterari a cui lo scrittore è ricorso: «a ben vedere si tratta di aspetti della medesima artificialità, o meglio di una concezione dello scrivere che se all'autore è sembrata artificiale in senso negativo, oggi, a decenni di distanza, dopo la rivoluzione formalistica degli anni Sessanta ed Ottanta, risulta soltanto artificiale, e basta, nella misura in cui sappiano essere sempre tale il processo di creazione letteraria. Ovviamente ci sono gradi diversi di artificialità; ed allora diremo che *Le città del mondo* lo sono ad un grado piuttosto alto, sino a risultare una sorta di romanzo post-

¹² E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 950.

¹³ Quanto agli aspetti epici e favolistici nell'opera vittoriniana si veda A. Rocca, *I miti del Nuovo Continente: l'«Americana» di Vittorini*, "Quaderni del Novecento", 2 (2002), pp. 111-127; M. Paino, *L'ombra di Sheherazade. Suggerzioni dalle «Mille e una notte» nel Novecento italiano*, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2004.

neorealistico (mi si perdoni l'intruglio terminologico)». ¹⁴ Ancora: «Quel che preme maggiormente, tuttavia, è cogliere il punto di vista dal quale Vittorini guarda agli avvenimenti ed alle persone che narra. Ebbene, non c'è dubbio alcuno che la realtà gli appare sempre a distanza, per usare una categoria bachtiniana, e da Bachtin individuata e descritta là dove, intendendo descrivere il romanzo, gli oppone l'epica, e più latamente i generi alti e sublimi della rappresentazione letteraria». ¹⁵

Nell'opera postuma la compresenza di tre filoni non assolve alla funzione che ha la calcolata articolazione dei piani narrativi in altri romanzi vittoriniani, ad esempio in *Uomini e no*, dove i capitoli in corsivo, caratterizzati da una narrazione in prima persona rimemorante o meditante, sono volutamente contrapposti ai capitoli in tondo, in cui le vicende del protagonista, Enne 2, vengono raccontate in terza persona: in un caso si scorge un'evidente difficoltà strutturale, nell'altro un'oscillazione del *visus* narrativo calcolata, funzionale e persino evidenziata dagli espedienti grafici. E se una levigata letterarietà accomuna l'intera opera vittoriniana, *Le città del mondo* non solo, come sottolinea Guglielminetti, rimangono lontane da bachtiniani rovesciamenti carnevaleschi (anche quando tratta un motivo come quello di Odeida e Rea Silvia che, pur descrivendo l'antica prassi delle prostitute rurali di viaggiare di paese in paese, si risolve essenzialmente nel dialogo tra le due donne e nell'esposizione dei primi precetti educativi della più anziana alla più giovane), ma sono caratterizzate da molteplici filtri e digressioni che frantumano la continuità narrativa: l'elemento favolistico, le insistite citazioni bibliche, i riferimenti al teatro ed al mito classico, persino gli echi della letteratura pastorale siciliana, dell'eterno archetipo idilliaco. ¹⁶ Quanto ai motivi arcadici basterebbe qui citare i capitoli XVII e XVIII del romanzo, contenenti l'esplicito elogio della Sicilia pastorale: «“siamo arrivati nel paese d'Arcadia”, gli disse, “il quale non conosce lavoro che non sia quello spensierato e nomade della pastorizia, con ciascuno ch'è un re, dovunque faccia pascolare le sue pecore, e dipende unicamente dalle sue pecore per mangiare e vestirsi”», ¹⁷ oppure: «Che modi può avere il pastore, nobili, accurati, anche quand'è un vecchio nero che non gusta più molto le cose della vita!». ¹⁸ Guglielminetti si è spinto a scorgere, nell'episodio in cui Rosario bendato ruba un bacio ad una fanciulla, un'eco dell'*Aminta* del Tasso, sottolineando come i passi pastorali de *Le città del mondo* richiamino alla memoria i modelli del Tasso e del Guarini, ivi compresa la digressione della *Gerusalemme*, Erminia tra i pastori. ¹⁹ Simili echi bucolici non sono riscontrabili in altri romanzi vittoriniani e rimangono un *unicum* nell'opera dello scrittore aretuseo.

Un libro così articolato, dal punto di vista della struttura narrativa e dei contenuti, è attraversato da alcuni motivi di fondo che gli conferiscono, comunque, una certa

¹⁴ M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, cit., p. 35.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Insospettabilmente presente anche nella contemporaneità letteraria. Con riferimento, ad esempio, agli echi dell'opera di Meli in Consolo si legga R. Galvagno, *La pastorale siciliana da Giovanni Meli a Vincenzo Consolo. Tracce di reminescenze mieliane in due romanzi dello scrittore agatese*, «Incontri», Anno V, 18 (gennaio-marzo 2017), pp. 31-34.

¹⁷ E. Vittorini, *Le opere narrative*, cit., p. 436.

¹⁸ *Ivi*, p. 441.

¹⁹ M. Guglielminetti, *Vittorini postumo, soi malgré: Le città del mondo*, cit., p. 34.

coerenza: si pensi al rapporto sapienziale, ma non inibitorio, che si istaura tra vecchi e giovani, non solo tra Rosario e il padre, tra Nardo e il padre, tra Odeida e Rea Silvia ma, ben presto, anche tra il giovane Rosario e il bambino Nardo in assenza dei genitori: Rosario assume per il fanciullo l'evidente funzione di sostituto paterno quando, abbandonati i padri, i due giovani continuano la loro periegesi della Sicilia. Un altro motivo, preannunciato fin dal titolo, è ovviamente quello delle città. Nel romanzo lo scrittore menziona circa quaranta «città», ovvero grandi centri urbani, paesi o piccoli borghi disseminati nell'isola. All'esatta menzione dei toponimi corrisponde l'assenza di qualsiasi riferimento cronologico, in virtù della peculiare organizzazione cronotopica dell'opera. Le città sono connotate da rapidi cenni ad alcune loro caratteristiche materiche, architettoniche o sociali, ma le descrizioni sfumano generalmente in un'indeterminatezza lirica che esula dal particolare, volendo conferire ad esse un più generale valore simbolico. Nell'elenco proposto da Vittorini prevalgono i centri incastonati nel cuore della Sicilia, in particolare nell'ennese, secondo la volontà di dare una connotazione rurale e pastorale all'isola, mentre vengono menzionati solo pochi centri costieri. Come in Verga le grandi città, in particolare Palermo e Catania, sono viste in modo negativo, come luoghi di perdizione e prostituzione, come sede di carceri o ospedali dove andare a morire: «Figlia bella, nella Kalsa di Palermo o alla Pescheria di Catania vi sono centinaia di ragazze che esercitano il mestiere come se vendessero noccioline. Nessuno in quei posti ha dei riguardi per noi, e nessuno si aspetta che noi se ne abbia per qualcosa. Tu vi trovi solo la polizia e l'ospedale con i quali fare i conti».²⁰

L'elenco delle città vittoriniane inizia da Scicli, lo splendido paese ragusano incastonato tra le gole incise da tre torrenti, caratterizzato da chiese e monasteri barocchi che, in un nesso prospettico calcolatissimo, si pongono in rapporto con gli spazi naturali circostanti o si ergono sulle alture, usando con abilità scenografica lo sbalzare dei piani. L'intimo rapporto tra architettura e paesaggio naturale, la collocazione scenografica degli edifici più rappresentativi è una forte caratteristica del tardo barocco nella Sicilia Orientale, ben rappresentata dall'organizzazione planimetrica di Scicli, Modica, Ragusa, Noto e Catania. Un aspetto che Vittorini coglie e riesce a rappresentare con abili pennellate descrittive. Questo l'*incipit* del romanzo: «Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi di un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di Scicli. Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumara, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. È a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola, e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammicchiati, di gazze ladre e di scampanii...».²¹ L'epifania di Scicli, «la più bella di tutte le città

²⁰ E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., pp. 545-546.

²¹ Ivi, p. 373.

del mondo», è allegra, festosa e musicale.²² Gli occhi giovani e stupefatti di Rosario la paragonano a Gerusalemme, la Città per eccellenza. Vittorini, descrivendo questa località, attinge alla memoria personale, ai ricordi delle peregrinazioni al seguito del padre ferroviere, rievocando anche la festa della Madonna delle Milizie, singolare figura già ricordata in *Conversazione*, emblema della terra delle madri a cui torna Silvestro.²³ Non è un caso che, anche ne *Le città del mondo*, siano delle donne ad apparire per prime allo sguardo curioso di Rosario che scruta le abitazioni di Scicli: «La donna era l'unico essere umano che si scorgesse in tutto il quartiere della pendice di rimpetto»,²⁴ «Egli fu quindi completamente assorto nella contemplazione del minuscolo nocciolo di vita c'era la donna di là dal cristallo dello spazio».²⁵ La logica in apparenza elementare con cui Rosario parla delle città in cui si è imbattuto nasconde un'allusione al mito della Sicilia lombarda caro a Vittorini ed ha evidenti sottointesi politici: «Forse è la più bella di tutte le città del mondo. E la gente è contenta nelle città che sono belle. Non ti ricordi che gente contenta c'era nelle belle città che abbiamo girato per la novena dell'altro Natale? E che gente contenta c'era a Caltagirone per lo scorso Carnevale? E che gente contenta c'era a Ragusa per i morti dell'anno prima? E che gente contenta c'era per l'ultima Pasqua che abbiamo passato a Piazza Armerina?»,²⁶ o per contro: «“Nelle città brutte, continuò, “la gente è anche cattiva. Abbiamo visto a Licata come ci guardavano male con quei ceffi che hanno sempre avvolti in uno sciallaccio nero e coperti di barba. E l'abbiamo visto ad Alimena. L'abbiamo visto a Resuttano. L'abbiamo visto nei paesi delle zolfare. La gente è disgraziata, nei posti così, non ha nulla di cui rallegrarsi, nulla mai che la faccia un po' contenta, e allora è per forza cattiva. È brutta ed è cattiva, è sporca ed è cattiva, è malata ed è cattiva...»,²⁷ e in ultimo: «“Una città non nasce come un cardo”, disse. “O sono gli angioletti che vengono a posarla sulla collina?” [...] Tutto dipendeva dal modo in cui la gente viveva».²⁸ La contrapposizione tra le città di Aidone, Enna e Piazza Armerina ad altre come Licata o Resuttano sottintende l'antitesi tra la Sicilia lombarda e i centri minerari, dove il duro lavoro di estrazione dello zolfo determinava fatica, sofferenza ed abbruttimento.²⁹ I comuni siciliani dov'è prevalente il ceppo etnico lombardo, nel Val Demone e nel Val di Noto, colonizzati in epoca normanna per latinizzare l'isola, sono mitizzati da Vittorini che allude al Nord industrie ed alle lotte socialiste. Una simile allusione allignava nella forte figura del Gran Lombardo, il militante socialista, padre di Concezione e nonno di Silvestro, ritratto nelle pagine di *Conversazione*. Per altro la riflessione di Rosario sulle città

²² Si veda A. Di Grado, «La più bella di tutte le città del mondo». Vittorini e Pasolini a Scicli, «Italies», N. 17-18, 2014, pp. 285-291.

²³ Si veda A. Di Grado, *Il silenzio delle madri. Vittorini da «Conversazione in Sicilia» al «Sempione»*, Catania, Edizioni del Prisma, 1980.

²⁴ E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., p. 376

²⁵ Ivi, p. 377

²⁶ Ivi, p. 379.

²⁷ Ivi, pp. 381-382.

²⁸ Ivi, p. 383.

²⁹ Consolo si è soffermato, in uno dei suoi raffinati saggi, sul rapporto tra gli scrittori siciliani e il motivo dello zolfo, delle zolfare e degli zolfatari. Si veda V. Consolo, *Uomini e paesi dello zolfo*, in Id., *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 9-34.

che non nascono per partenogenesi, sulla loro bellezza o bruttezza, sottende l'idea che l'organizzazione sociale e le condizioni materiali di vita di uomini e donne ne determinino l'aspetto e persino le condizioni di felicità individuale. Le connotazioni utopiche del romanzo si fanno chiare quando il padre di Nardo, fabbricante di pupi, si imbatte in una città che, sulla scorta delle sue letture classiche, crede un modello di organizzazione democratica: «Egli disse solennemente che la libertà non produce frutti se non dove si provvede in continuazione a coltivarla e ingrandirla; e dove dunque il popolo vigila in continuazione sui suoi stessi capi riunendosi alla larga anche da loro in qualche gola selvaggia o su qualche cima di montagna»,³⁰ e poco dopo: «“Né questo fiore di città ti lascia dubbi” il padre proseguì “Sul suo carattere di una metropoli d'una repubblica”». ³¹ Tali asserti sono incastonati nei capitoli dedicati alla mobilitazione dei contadini, in cui si fa riferimento alle Leghe agrarie ed alle occupazioni delle terre.

L'aspetto epico e corale del romanzo, come si è detto, è marcato nei capitoli XIII-XV, ma il movimento dei contadini viene osservato a distanza, dall'esterno, nel prevalere della forma impersonale dei *verba dicendi*. Non vi è alcuna rappresentazione diretta di momenti di lotta e rivendicazione o di un'improvvisa *jacquerie*, niente che possa essere paragonato alla discussa esplosione di violenza presente nella novella *Libertà* di Verga. Con un sottile senso di inquietudine una voce impersonale o una pluralità di voci constatano, in successione, l'assenza dal lavoro dei contadini, l'incongruenza dei campi lasciati deserti in pieno giorno dopo che la pioggia li aveva resi morbidi, il movimento collettivo dei carri e degli uomini a cavallo, quindi il ritorno serale delle famiglie alle loro abitazioni e il baluginare dei fucili o degli strumenti musicali, non degli strumenti di lavoro. Appena un cenno è dato, subito dopo gli eventi, al controllo dei documenti nelle umili abitazioni siciliane, un'azione che, per quanto brutale, non può essere considerata una vera e propria repressione. La sollevazione è rappresentata come una festa: «Subito s'era notato che i carretti variopinti con i quali i nostri contadini si recano sui campi si trovavano tutti allineati lungo le case, a stanghe per aria e senza i mozzi alle ruote, come se si fosse di domenica. “Che succede?” s'era detto chiunque l'aveva osservato. “Hanno il terreno morbido della pioggia di tre giorni, hanno questo sole che resuscita i morti, e sono rimasti in paese!” Parlandone da balcone a balcone, le signore dei piani nobili e qualche avvocato o dentista venuto da fuori tra esse s'erano spinti addirittura ad affacciare la supposizione che fosse scoppiata un'epidemia di tifo o di spagnola. Ma voci di bambini che giocavano, e di fanciulle e di donne che si godevano il sole, giungevano fresche dalle vie contadine di dietro ai Corsi Garibaldi o alle piazze del Duomo con una ricca festosità che non poteva non volgere presto in fuga i cani randagi di un simile modo di pensare. Le signore si guardavano interdette». ³² Dopo qualche cenno agli sfaccendati che significativamente adottano come luogo di osservazione i portoni dei palazzi dei proprietari terrieri o le sedi delle

³⁰ Ivi, p. 426.

³¹ Ivi, p. 427.

³² Ivi, pp. 416-417.

Leghe contadine, dopo un riferimento diretto a Napoleone Colajanni,³³ viene descritto il ritorno dei rivoltosi in paese: «La sera i contadini tornarono, in ogni città della Sicilia, in lunghe cavalcate che riempivano i vicoli d'un buon odore di brughiera passandovi carichi d'erbe, di metalli che non erano di zappe ma di trombe o di fucili».³⁴ Paradossalmente la rivolta viene rappresentata attraverso tracce, indizi, piccoli segni e supposizioni, da un'ottica che coincide con quella dei signori di paese o della piccola borghesia di bottegai e mercanti. Emblematica, in questo senso, è la figura della signora delle Madonie, grande proprietaria terriera che nella solitudine del suo palazzo, dall'alto del balcone o delle sue finestre, osserva a distanza, riflette incerta, sembra non voler neppure ammettere la possibilità di una sollevazione, attende incapace di dare indicazioni ai suoi campieri, abdicando alla sua consueta energia e vocazione al comando. L'intera sequenza narrativa è caratterizzata da un ritmo spezzato, da un anelito interrotto, da una volontà di ritardare l'evoluzione diegetica: la descrizione delle lotte contadine è, in verità, una non descrizione, un'allusione confacente agli intenti mitizzanti dell'opera vittoriniana. Si scorgono, in questa lunga sequenza, tutti i limiti, le incertezze e le contraddizioni del romanzo. Di questo dispositivo narrativo si sarebbe ricordato Consolo che, nel V capitolo del *Sorriso dell'ignoto marinaio*, ha rappresentato il giuramento dei congiurati di Alcara Li Fusi, nel crinale storico dello sbarco garibaldino in Sicilia, accennando alla loro rabbia ed alla loro volontà di vendetta, inserendo elementi analettici nella narrazione e quindi, nel VI capitolo, ha riferito *ex post* della violenta rivolta e della sua repressione attraverso il memoriale del barone Enrico Pirajno di Mandralisca all'Interdonato, vero nucleo ideologico dell'opera. In esso, tuttavia, a differenza delle *Città del mondo*, è rappresentata in modo chiaro la visione politica dell'aristocratico Mandralisca, personaggio commutatore consoliano che non concede alcun alibi né alla sua classe sociale né all'intelligenza liberale e risorgimentale, alle sue interessate teleologie o alle ideologie politiche, le «imposture» che rimangono lontane da una reale comprensione della questione sociale e delle istanze contadine. Anche riflettendo sugli impliciti ideologici del romanzo vittoriniano si scorge un autore incline all'autocitazione, intento a recuperare nuclei contenutistici e suggestioni già presenti in *Conversazione*, non senza certe stanche punte manieriste. Al romanzo più noto, del resto, rinviano diversi personaggi-funzione, evocativi fin dal nome, l'«arrotino» o l'«uomo Gioacchino», il tema del viaggio, la rappresentazione muliebre, il mito lombardo, la descrizione di una Sicilia arcaica accanto ad una che, nella rivolta, sembrerebbe voler muovere verso il futuro. Lo stesso si può dire per la levigatezza di una prosa che è spesso caratterizzata da cadenze liriche, da iterazioni e similitudini la cui funzione non è quella di precisare il termine, ma di renderlo lontano e indeterminato.³⁵ Nonostante la faticosa organizzazione strutturale, il romanzo postumo e incompiuto di Vittorini non manca di affascinare i lettori e interrogare la critica. Maria Corti ha sottolineato il valore

³³ Ivi, p. 421.

³⁴ Ivi, p. 424.

³⁵ Per gli aspetti stilistici della prosa vittoriniana si veda A. Girardi, *Nome e lagrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori Editore, 1975.

dell'elemento utopico: «Per noi lettori d'oggi il fascino delle *Città del mondo* proviene per l'appunto da quella che Vittorini chiamò la “struttura composita”, entro la quale confluiscono la direzione lirico-mitica di *Conversazione* e l'altra epico-corale a più registri delle *Donne di Messina*, legate dal comune denominatore dell'utopia come forza rivoluzionaria e lievito della costruzione di una nuova civiltà».³⁶ Consolo ha fatto del Vittorini di *Conversazione* e de *Le città del mondo* un cardine della sua formazione, anche se, venuti meno i sogni di palingenesi politica e gli slanci utopici concepiti dallo scrittore siracusano, egli ha concepito, all'inizio degli anni Novanta, un nuovo e disperante attraversamento della Sicilia ne *L'olivo e l'olivastro*. Una sorta di anti-*Conversazione*³⁷ che, non casualmente, restituisce nelle pagine iniziali la triste immagine della lapide muta e anonima sulla tomba milanese di Vittorini, oramai tristemente dimenticata.³⁸

³⁶ M. Corti, *Prefazione*, in E. Vittorini, *L'opera narrativa*, cit., pp. XXIII e XIV.

³⁷ Come Attilio Scuderi ha considerato il romanzo consoliano. Si veda A. Scuderi, *Scrittura senza fine. Le metafore malinconiche di Vincenzo Consolo*, introduzione di C. Guarnera, Enna, Il lunario, 1997, p. 88.

³⁸ V. Consolo, *L'olivo e l'olivastro*, Milano, Mondadori, 1999, p. 14.

Carmelo Tramontana

Tutto il ferro della torre Eiffel
postmoderno e tradizione in Michele Mari

Estintasi rapidamente, con il volgere del millennio passato, la discussione sul canone e quella, alla prima legata, sulla validità gnoseologica di categorie come quelle di tradizione e di umanesimo,¹ nel nostro presente l'ordine del giorno del dibattito critico, se ancora ci si può riferire in questo modo a quelle voci che nell'ambito della critica letteraria di professione (accademica e non) cercano di tenere viva la riflessione teoretica sugli arnesi del mestiere, sembra orientarsi verso altri temi. Eppure rimane, oggi più che mai, la convinzione che chiunque si occupi di letteratura non può sfuggire alle domande costitutive di ciò che si potrebbe definire un perenne umanesimo letterario: quale il senso oggi della pratica letteraria? Come possono le opere che attribuiamo al territorio sfuggente della letteratura contemporanea, altro concetto di difficile definizione, istituire un rapporto vivo e vitale con la tradizione passata? E, soprattutto, è lecito chiedere questo alle opere creative, siano romanzi o versi, degli autori contemporanei?

Per quanto difficile, la domanda sembra ineludibile, a meno che non ci si arrenda a considerare la letteratura italiana come una semplice disciplina erudita, il cui specifico, ma non isolato ovviamente, carattere linguistico-culturale non si sia ormai definitivamente annacquato nell'ambito di una trionfante *weltliteratur* dai tratti sempre più uniformi e indistinti. Come direbbe oggi il Marx del *Manifesto del partito comunista*, modificato il suo discorso per il nostro intento, un romanziere italiano ha molto più cose in comune con un coevo romanziere anglofono che con Manzoni.² Quale forma prende la tradizione letteraria italiana oggi, in un autore contemporaneo? Questa domanda a sua volta ne contiene altre: chi è il depositario di un patrimonio letterario, chi ne attiva la memoria, chi lo rende vivo? Che effetti comporta una riappropriazione della tradizione, soprattutto nella forma creativa dell'opera di invenzione (attraverso le forme della citazione, della riscrittura, della parodia e così via), sulla tradizione fino a quel momento consolidata? Riscrivere una tradizione letteraria non significa modificarla ma attuarne l'essenza in quanto tale: una tradizione è infatti una costruzione discorsiva sulla quale una serie di soggetti storici

¹ Il riferimento d'obbligo è al testo che diede avvio a un acceso dibattito sul concetto di canone, H. Bloom, *Il canone occidentale* [1994], Milano, Rizzoli, 2008; un bilancio sul tema, con particolare riferimento alla tradizione italiana moderno-contemporanea, è in N. Merola (a cura di), *Il canone letterario del novecento italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000; sulla recente rivalutazione degli studi umanistici, stimolata dalla crudezza della crisi economica mondiale del primo decennio degli anni Duemila, rivalutazione non priva di fraintendimenti ed equivoci, si vedano almeno T. Todorov, *La letteratura in pericolo* [2007], Milano, Garzanti, 2008, e M. Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica* [2010], Bologna, il Mulino, 2011; in Italia un ottimo intervento sul tema è stato offerto da N. Ordine, *L'utilità dell'inutile. Manifesto*, Milano, Bompiani, 2013.

² Mi riferisco al celebre passo: «il lavoro industriale moderno, il moderno assoggettamento al capitale, lo stesso in Inghilterra come in Francia, in America come in Germania, lo [il proletariato] hanno privato di ogni carattere nazionale» (K. Marx-F. Engels, *Manifesto del partito comunista* [1848], Milano, Feltrinelli, 2017, p. 13).

(artisti, critici, intellettuali, lettori ecc.) convengono, e tramite tale consenso dialettico contribuiscono a fornirle una forma coerente, ovvero, letteralmente, la fondano. Si tratta insomma non di un dato naturale, ma di una costruzione culturale che ha una forma discorsiva (o testuale) ben definita. Una coerenza che la rende prossima a quella di un canone e, se ben ci si riflette, in effetti il concetto di tradizione letteraria rinvia inevitabilmente a quello di canone, di cui rappresenta una incarnazione a un altissimo livello di autocoscienza e autorevolezza. L'aggettivo 'discorsivo' è qui preferibile a quello di 'retorico', in modo da evitare quell'alone scettico che farebbe da rischioso preludio a una deriva nominalistica e postmoderna alla Hayden White.³ È giusto inoltre precisare che per 'discorsivo' non s'intende affatto debole, accidentale, infondato, astratto, piuttosto si intende sottolineare la natura dialettica e culturale di ciò che chiamiamo tradizione letteraria, ossia un dato e una costruzione storica insieme. Ci si riferisce quindi al fatto che si tratta di un terreno di scontro (la costruzione) e che ogni cristallizzazione della tradizione (il dato), ossia il canone più o meno pacificamente condiviso in un certo momento da una comunità, rappresenta la descrizione puntuale di quel campo di tensioni.

Michele Mari ha oggi all'attivo numerosi romanzi, due volumi di poesie, un diario di vita militare, un'autobiografia letteraria, diversi racconti. Ciascuno di questi volumi, la produzione romanzesca come quella diaristica, i racconti come la scrittura poetica sono una letterale, nonché in alcuni casi colossale e pantagruelica, opera di riscrittura del canone della tradizione letteraria italiana. La portata di nessuna di queste opere è pienamente intelligibile senza un'adeguata conoscenza non solo della sedimentazione stilistica dell'italiano letterario dalle Origini in poi, in una forma sua peculiare che affronteremo a breve, ma pure senza una certa conoscenza delle linee essenziali della tradizione storico-letteraria nazionale. I livelli di riscrittura e rielaborazione creativa sono plurimi, intrecciati tra di loro e spesso costruiti a spirale, in maniera tale da suscitare una sorta di stupefazione e fascinazione stordente nel lettore, e vanno dalla semplice e palese citazione all'allusione, dalla memoria rapsodica al calco, dall'enigma erudito alla contesa agonistica. Allo stesso modo, molteplici sono i livelli testuali in cui questi fenomeni prendono forma: linguistico-lessicale, storico-narrativo, allegorico. La riscrittura linguistico-lessicale è il tratto stilistico che rende riconoscibili e pressoché uniche le opere di Mari nel panorama italiano contemporaneo. Si tratta di una memoria linguistica che attraversa diacronicamente tutto lo spettro storico della lingua letteraria italiana, da Dante a Pasolini, e che rimane più o meno impressionata dal modello linguistico al quale si espone in base alle esigenze costruttive o simboliche dell'opera. La nota caratteristica è quella di un preziosismo lessicale modellato su una sintassi allo stesso tempo desueta, familiare e ipercolta. Il tono medio è dettato da una lingua elaborata a partire da un vocabolario ricercatissimo, con una preferenza, nella parte alta dello spettro, per il filologismo quattro-cinquecentesco e una predilezione, sempre filologica, per il lessema insolito

³ Sulle teorie di White, dense di implicazioni metodologiche e filosofiche, si veda almeno H. White, *Figural realism. Studies in the mimesis effect*, Baltimore-London, J. Hopkins University, 1999; un'ampia e articolata discussione di queste posizioni, e una severa critica, si può leggere in C. Ginzburg, *Rapporti di forza. Storia, retorica e prova*, Milano, Feltrinelli, 2000.

ma pregno di storia, scelto per il valore di pezzo unico non sostituibile da sinonimi correnti a causa della precisione semantica di cui la storia lo ha caricato, e delibato, nella memoria e nella penna, giusto in virtù di questo aspetto insolito ed erudito che lo rende unico da una parte e, dato il contesto antifrastico in cui spesso viene usato, talora stravagante o argutamente parodistico, oppure grottesco, dall'altra, come accade ad esempio con il linguaggio letterariamente paludato e al contempo venato di riferimenti pop di un adolescente come il Michelin protagonista del romanzo *Verderame* (2007).⁴ L'adolescenza, come nel caso del giovane Michele, è una delle dimensioni biografiche predilette dal narratore Mari e corrisponde a una condizione esistenziale dalla quale la realtà della vita quotidiana appare dotata di una singolare luminescenza onirica, un alone di meraviglia e mistero che, una volta attraversato, non permette più una chiara distinzione tra il territorio della nuda realtà, dove tutto è prosa, e quello del fantastico, dove tutto è possibile. Questa profondità di sguardo, virtù o illusione di cui il giovane è naturalmente dotato, torna in alcune figure significativamente provviste di un analogo potere decifratore verso una realtà innocua nelle apparenze e invece perturbante nelle sue più minute pieghe: è lo sguardo del flâneur e collezionista Benjamin, protagonista di *Tutto il ferro della torre Eiffel*. La giovane età del protagonista, o il suo carattere innocentemente estraneo al principio di realtà che regola il commercio umano nella sfera degli adulti (come il caso citato di Benjamin), sono una costante dell'ispirazione narrativa di Mari, e sotto l'influsso di adeguati modelli (su tutti il Gordon Pym di E. A. Poe e l'epica moderna della gioventù degli eroi di Dickens e Conrad) il delicato passaggio dalla giovinezza alla maturità si carica di uno spessore ideale che a torto si trascurerebbe: è il dramma della perdita non tanto di un'ideale innocenza, quanto della vitale illusione che dietro ogni fenomeno ci sia una ragione segreta e profonda, che tutto ciò che esiste sia ordinato in complesse trame di correlazioni, cause ed effetti. L'infanzia e la giovinezza, e quelle dimensioni esistenziali dotate del medesimo valore simbolico nella sua poetica, sono per Mari la ferita che la vita apre nella carne dell'individuo che cresce, dimensione possibile solo nella misura della perdita, condizione che diventa reale unicamente quando si è consapevoli della sua inevitabile fine mano a mano che ci approssima alla vita adulta. Da quella ferita, che in ogni modo il mondo degli adulti (la famiglia, l'educazione, le istituzioni) cerca di levigare e far dimenticare, sgorgano i ricordi di quel tempo che fu: sogni, ombre di desideri o, più spesso, mostri. Così il tredicenne protagonista di *Verderame*, Michele, commenta la natura perturbante del solfato di rame, il verderame del titolo appunto, fungicida artigianale preparato dal contadino Felice:

Punizioni tremende, avessi solo sfiorato una di quelle schegge: pure, siccome egli le trattava a mani nude ritraendone un turchese che non solo gli tingeva la pelle ma gli si installava permanentemente sotto le unghie, i casi erano due: o il verderame non era così pericoloso, o davvero egli era un mostro. E a questa seconda ipotesi sempre fiducioso mi attenni.⁵

⁴ M. Mari, *Verderame*, Torino, Einaudi, 2007.

⁵ *Ivi*, p. 4.

È un vocabolario che produce volontariamente uno scontato effetto di letterarietà, come è facile vedere da quest'ultimo esempio, sia per le scelte lessicali che per le sintattiche. Questa lingua è però rifilata su una struttura sintattica scolpita incessantemente attraverso la mediazione di modelli colti (una prima approssimazione critica può essere cercata nella lingua stratificata, colta e anticontemporanea di molte delle divagazioni saggistiche di Gadda), rimandando al lettore un effetto finale che è di non-contemporanea familiarità. La modulazione del preziosismo lessicale mediante l'ausilio di una sintassi colta, che di tanto in tanto esibisce sapientemente tratti arcaici, produce effetti entro un raggio molto ampio: si va dal preziosismo linguistico vero e proprio a una mescolanza vertiginosa (a volte nella forma volutamente parossistica del *kitsch*) di alto e basso. Un'aria di famiglia ben riconoscibile emana da queste pagine, e lascia intuire che il miglior contributo di questa lingua alla tradizione letteraria nazionale non consiste in nessuna innovazione particolare, ma nella constatazione angosciata dell'impossibilità di esprimersi in una lingua che non sia in partenza, nei suoi componenti, già riconoscibile come letteraria. Credo si possa parlare di un caso limite, ed emblematico, di angoscia dell'influenza.⁶ Mari sembra dimostrare con la coltissima tessitura verbale e stilistica della sua scrittura di aver preso atto del carattere asfittico della tradizione linguistico-letteraria italiana. Un'inevitabile prigionia linguistica in cui lo scrittore si muove non senza una sotterranea vena di disperazione illuministica; è questo ciò che accade, ad esempio, nell'equilibrismo linguistico di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, dove l'autore si autoimpone il limite della lingua ottocentesca in virtù del mimetismo virtuosistico richiesto da un romanzo storico scritto sotto forma di diario. Con riscrittura storico-narrativa s'intende la presenza di modelli colti al livello della forma della costruzione narrativa. Ad esempio, in uno dei romanzi più felici, *La stiva e l'abisso* (1992), una collana di archetipi marinari (da Salgari a Melville, da Stevenson a Conrad) fornisce i modelli della narrazione, e questi sono rifusi insieme e trattati da un punto di vista unitario così consapevole e meditato che, alla fine, è difficile discernere ciò che risale all'uno o all'altro di questi autori-modelli. Personaggi, situazioni, scene, pressoché ogni singola trama del romanzo rimanda infatti a un archetipo narrativo desunto da ciascuno di questi autori se non da tutti insieme, quasi agglutinati l'un l'altro in un sorta di Ur-autore. La presenza esclusiva di modelli stranieri, con la sola eccezione di Salgari, ma tiepidamente sullo sfondo rispetto al binomio Stevenson-Melville, al livello dell'organizzazione del mondo narrativo, in un autore così maniacalmente ossessionato dalla purezza di una lingua letteraria plurisecolare e tendenzialmente statica come quella italiana, spinge a una considerazione generale sulla consistenza della tradizione italiana,⁷ una volta che si esce fuori dai confini della lingua e dell'invenzione strettamente poetiche. L'impressione è che, appena ci si sposti dal

⁶ Il riferimento è ad H. Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* [1973], Milano, Feltrinelli, 1983; quanto il tema sia centrale nella produzione artistica di Mari, lo dimostra l'argomento stesso di un libro come *Leggenda privata*, Torino, Einaudi, 2017.

⁷ Per una ricostruzione diacronica del genere romanzesco in Italia, sullo sfondo della di volta in volta coeva storia europea del genere, si vedano S. Calabrese, *Intrecci italiani. Una teoria e una storia del romanzo (1750-1900)*, Bologna, il Mulino, 1995, e G. Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier, 2017.

piano della lingua a quello dell'architettura narrativa, cioè al piano strutturale dell'organizzazione dei mondi della finzione, l'arte di Mari rimanga sì iperletteraria e densa di citazioni canoniche, ma che queste riguardino sempre meno gli autori italiani, sostituiti da ben più numerosi modelli stranieri. Insomma, quando un'opera letteraria centrata sul motivo della riappropriazione-riscrittura come quella di Mari si trova di fronte al problema della costruzione del mondo della finzione narrativa, è costretta inevitabilmente a uscire fuori dal canone italiano. Per certi versi, si potrebbe affermare che *La stiva e l'abisso* rappresenti un'adeguata critica, sotto forma di autocoscienza e bilancio storico se si vuole, alle sacche di resistenza antimoderne che si trovano all'interno della tradizione nazionale, e disegni insieme un punto di fuga che tenta di rivitalizzare il canone stesso coll'inserzione di modelli narrativi desunti da altre tradizioni letterarie (la resistenza al moderno qui è intesa, evidentemente, come riluttanza alla forma romanzo). Un tentativo che è saggiato dall'autore sempre tenendo fermo, d'altra parte, il consueto investimento stilistico sul piano della lingua. Questa sorta di scissione testimonia una consapevolezza intorno alla fisionomia e ai caratteri del patrimonio letterario nazionale, con i suoi vuoti e pieni, di notevole portata intellettuale, collocando un'opera come *La stiva e l'abisso* esattamente sul versante opposto a quello Kitsch della letteratura di consumo che aggiorna il canone semplicemente uscendone fuori.

Il punto di massimo equilibrio tra riscrittura linguistico-lessicale e storico-narrativa è raggiunto da Mari nel romanzo breve *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990). Qui il tentativo di allargamento del canone italiano mediante l'inclusione di modelli non precipuamente italiani è evidente: il protagonista della vicenda è il giovane Leopardi, di cui si narrano episodi biografici della prima adolescenza: la genesi del commercio decennale con la luna e il lato notturno della sua esistenza, spiegato attraverso una supposta tara ereditaria che Giacomo scopre drammaticamente di aver ricevuto in dote da un oscuro antenato. Il mimetismo è massimo poiché la storia è narrata sotto la forma di un diario-indagine redatto dal fratello minore Orazio Carlo, sorta di detective-filologo che si lancia alla scoperta dei segreti che si addensano sull'esistenza di Giacomo, analizzandone vita e primi documenti letterari. La lingua raggiunge qui la massima aderenza mimetica all'oggetto, una sorta di grado-zero dello stile-Mari, se possibile, esauendosi nella completa adesione alla storia e al contesto storico-letterario dei personaggi. Il mimetismo erudito e specialistico, Mari è di professione storico della letteratura, produce una naturalmente alta frequenza di leopardismi e, in generale, si tratta di un magistrale artificio negromantico di restituzione della lingua primo-ottocentesca, così come poteva possederla un giovane italiano formatosi in un ambiente provinciale come quello di Recanati:

Il colle era tutto quiete e silenzio, e come giungemmo nel sito caro a Tardegardo mi sentii separato dal mondo, e credo che anch'ei l'ami tanto per questo. Dopo esser rimasto per oltre mezz'ora in silenzio e con gli occhi semichiusi in contemplar l'orizzonte, Tardegardo parlò. «Se non pensi, se non sogni e non ricordi e non temi, ed i sensi si stanno tranquilli senz'esulcerare i lor organi, sei felice, Orazio mio, o almen non sei infelice; e sai dond'avviene? Perché allora è come se le nostre passioni non parlassero rumorosamente siccom'esse fan perlopiù, ma sussurrassero fra lor piano piano senza svegliare il nostro essere, che può così seguitare il suo placido sonno nel senso della Madre Natura, che ci culla, e vezzeggia, e riscalda al suo tiepido fiato. Ma appena ti desti ti sgomberà la sua infinità disumana, ed il

suo aspetto mostruoso: allor cercherai di fuggire dimenando le membra ed urlando, ed Essa, con suprema indifferenza, ti schiaccerà nella sua medesima mole.⁸

È un esempio eloquente, facilmente moltiplicabile, della capacità di Mari di mimetizzarsi dentro una precisa fase della tradizione linguistica della letteratura italiana, scolasticamente nota e ampiamente vulgata come quella della lirica primo-ottocentesca, e a partire da questo camuffamento a livello di *langue* ridare voce alle singole, desaussurriane *paroles*: accanto a quella di Carlo Orazio qui prende corpo la voce di Leopardi (sotto uno dei suoi nomi di battesimo, Tardegardo), nella quale galleggiano come relitti di un naufragio, brandelli dei *Canti*, dello *Zibaldone*, delle *Operette morali*. La riscrittura storico-narrativa manipola forme e modelli tipicamente non italiani, ma coevi (o quasi coevi, per così dire) al registro linguistico utilizzato nel mondo della finzione: *ghost* e *detective story*, un'atmosfera complessiva da *romance* arricchita da numerosi elementi gotici. Questa tensione tra canone italiano e canone europeo, inevitabile nel momento in cui il mondo possibile della narrazione si aggira entro i confini della modernità, segna con *Io venìa* una prima compiuta sintesi, che però non nasconde le linee di tensione tra le due tradizioni. L'opera maggiore della piena maturità narrativa è senz'altro il romanzo *Tutto il ferro della torre Eiffel* (2002). È difficile resistere alla tentazione di definire quest'opera postmoderna. Gli elementi fissati dalla vulgata critica sembrano esserci tutti: personaggi storici che si mescolano a personaggi immaginari, con i primi che attraversano continuamente il confine tra finzione e realtà storica; metaforismo e carattere referenziale si specchiano a vicenda rimandandosi immagini ambigue; motivi alti, come l'invenzione del cinema e il suo impatto sulla cultura novecentesca oppure personaggi che appartengono alla migliore intelligenza del XX secolo (come Benjamin, eroe del romanzo, Marc Bloch, L. F. Céline, E. Auerbach, Gadda), si mescolano ai residui della cultura pop, come l'omino Michelin, la torre Eiffel, il magnate Renault, le prime icone del nascente immaginario cinematografico e così via. La presenza di motivi postmoderni è così fitta, consapevolmente selezionata e attenta, scolasticamente inappuntabile che è lecito il sospetto che piuttosto di un'opera postmoderna si tratti di un'opera che tematizza il postmoderno, una sorta di esperimento letterario sulla tenuta, creativa e intellettuale, del postmoderno come corrente culturale e moda artistica. In particolare, il postmoderno in questo caso trattato da Mari sembra appartenere a quel tipo di riscrittura della Storia che suggerisce alla fine la deriva del senso, e dell'interpretazione ovviamente, naufragio in cui anche la Storia sembra rimandare al lettore un'immagine potentemente e irrisolvibilmente allegorica.

Nonostante queste premesse apparentemente inclini a civettare con le tendenze postmoderne più estreme, *Tutto il ferro della torre Eiffel* è il romanzo in cui Mari tematizza il canone europeo e la tradizione italiana dentro questo, frammentandolo e facendolo esplodere dentro i detriti della cultura di massa. La forma prediletta della riappropriazione-riscrittura è qui la parodia, che sembra aleggiare ovunque nel romanzo. La ragione sta nel fatto che l'autore, piuttosto che limitarsi a citare e

⁸ M. Mari, *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti*, Venezia, Marsilio, 1998, p.111.

riprodurre unità testuali e motivi precisi di altre opere o scrittori, dissecca quei motivi risalendo all'archetipo astratto, a quel linguaggio letterario fatto di personaggi tipici, sintagmi caratteristici, unità essenziali che la tradizione letteraria occidentale ci ha proposto per secoli come lingua materna della letteratura. L'iperletterarietà e la naturalezza sono la cifra essenziale e paradossale di questa scrittura, contro la prima e superficiale impressione di fredda ingegneria stilistica che lo stile-Mari produce nel lettore. In *Tutto il ferro della torre Eiffel*, oltre al consueto caleidoscopio lessicale e sintattico, a essere tematizzata è proprio la tradizione letteraria europea, sia nella scelta dei personaggi che nella forma dell'intreccio.

Quella di Mari è una riproposizione angosciata della domanda cui cerca di rispondere Auerbach, uno dei protagonisti della finzione narrativa, col suo capolavoro: in cosa consiste la letteratura dell'Occidente?⁹ Nella versione rielaborata di cui Mari si riappropria, la stessa domanda, uguale eppure diversa, appare nella sua forma non censurata e più scopertamente angosciata: in cosa consiste esattamente la realtà narrataci dalla letteratura europea per duemila anni? Anche nel caso di *Tutto il ferro della torre Eiffel* la risposta è nella *mimesis*, ma in un senso ben diverso e apocalittico, perché segnato da un'angoscia dell'influenza che Auerbach poteva permettersi di ignorare grazie alla sua fede nello sviluppo storico omogeneo di quella tradizione, seppure nella forma opaca e misteriosa del concetto di «figura». Per questo affioramento dell'autocoscienza di una tradizione letteraria nella forma dell'invenzione, *Tutto il ferro della torre Eiffel* ha un significato potentemente allegorico. Solo che, a differenza di Auerbach, qui ad essere imitata non è la realtà, ma la letteratura che si presuppone dovrebbe avere tra i suoi compiti quello di rappresentare la realtà imitandola. Nel romanzo la narrazione si chiude sotto il segno di Céline: in una scena di ambientazione romantica (burattini, automi, nani, camuffamenti e rivelazioni), Céline (s)compare sul palcoscenico di un teatro di burattini, maestro di cerimonie che passa in rassegna tutta la cultura francese e occidentale della prima metà del XX secolo. Ridotto a pura voce che sentenzia dal buio, appare come il buco nero della storia occidentale, doppio perverso della ragione illuministica di cui liquida, insieme banditore di un'asta fallimentare e pubblica accusa, due secoli di storia. Sul palco ad un certo punto, emergendo da una botola, si affaccia Benjamin, dopo aver attraversato un tortuoso budello sotterraneo che partiva proprio dalle viscere della casa privata di L.F. Céline. Sulla scena ad essere rappresentata e passata in rassegna dal demone-Céline è la cultura dell'Occidente, sotto gli occhi pieni di terrore e rapimento del critico di Baudelaire e Parigi, del cinematografo e dell'aura:

- La prima scena l'avete vista, - disse la voce nel buio, ora un piccolo sforzo d'immaginazione e siamo sui Pirenei, ohp!, a Port Bou, il 25 settembre dell'anno 1940, c'è la guerra, c'è sempre una guerra guerrazza! E i profughi passano, s'insinuano fra le maglie, i giudiziosi giudei... fuggono dalla Francia teotisca per andare in America passando dalla Spagna... sino togo la Spagna, lampadine e cavalli! braouum! bra... il nostro beniamino ce l'ha, il visto per salpare, quello d'uscita non serve perché gli spagnoli non l'hanno mai chiesto, coglioni, e invece... disdetta! Proprio il giorno prima... un nuovo papèl lo ha imposto, 'sto

⁹ Naturalmente mi riferisco a E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, pubblicato per la prima volta in Italia da Einaudi nel 1956 e scritto in esilio a Istanbul, durante gli anni del secondo conflitto mondiale.

vistoso di uscita! Pochi giorni dopo il provvedimento... annullato! Ma intanto... una bella jattura essere capitati lì in quel momento, proprio! A centinaia son passati prima... a centinaia passeranno dipoi... solo un pesciolino è rimasto bloccato... davvero una scalogna speciale, opera di un'architettura cosmica della jella... e lo capisce, il pesciolino, finalmente lo capisce... ciò che ancora non sa è che la sua ultima risorsa, quella che lui crede essere la sua ultima speranza, di quell'architettamento è il capo d'opera-gemma, guardate... guardate...¹⁰

In questa scena apocalittica, il romanzo rivela un'altra significativa ascendenza europea: Benjamin (e Marc Bloch) da una parte, Céline (e l'automa Auerbach) dall'altra sono una nuova incarnazione del perenne manicheismo occidentale, nuove *figurae* di ciò che a suo tempo avevano già rappresentato i Naptha e i Settembrini dello *Zauberberg* di Thomas Mann. *Tutto il ferro della torre Eiffel* potrebbe leggersi dunque, per quello che si è sostenuto sopra, come l'opera in cui Mari approda al confronto con il canone moderno-contemporaneo del Novecento letterario e, non a caso, si vede costretto ad abbandonare il dialogo colla tradizione letteraria italiana, con un'eccezione però. A un certo punto al centro simbolico del romanzo sorge, come un nodo bizzarro incastonato nella fitta rete di personaggi e vicende parigine, Carlo Emilio Gadda, che durante un tour notturno in una Roma onirica e allucinata, guidato da un impertinente piccolo balilla, si ritrova all'improvviso di fronte a un'orribile cicatrice del terreno, in via Merulana:

Interrogata dal figlio la terra rispose: e il montarozzo vibrante incominciò a creparsi radialmente dal vertice alla base, poi le crepe divennero fenditure dalle quali colò un liquido bruno, poi tutto si aprì come la buccia di un fico. Nudo, lucente di umori, rimase alla vista un grumo palpitante, qualcosa che teneva simultaneamente di un cervello, di un fegato e di un bulbo oculare escerpato: non fosse per i filamenti che, correndo sulla sua superficie e intrecciandosi in gangli, gli davano sembianza di fascio neuro tendineo avvolto su se stesso, id est gomito o gnòmmero in cui il caos virulento della vita sortiva plastica epifania: nonostante tutto neoclassica.¹¹

In questa epifania, il Gadda di Mari si installa in una costellazione europea che gli fa rivivere i fantasmi di Joyce e Kafka, non meno di quelli di Sartre e dei suoi personali fantasmi del *Pasticciaccio* e della *Cognizione*. Questa inserzione extravagante di Gadda al centro di un romanzo eurocentrico come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, opera per intero devota a una serrata meditazione sull'intera cultura occidentale condotta in un'clima da fine della storia, rappresenta l'approdo più alto del lavoro di Mari sulla tradizione letteraria italiana, un sintomo della vitalità di quel patrimonio letterario e anche un giudizio sulla sua storia. In altre parole, l'operazione creativa sottintende un giudizio critico bene preciso: l'individuazione nell'autore del *Pasticciaccio* di uno dei cardini del patrimonio italiano novecentesco e, anche, della porta attraverso la quale è possibile cercare una via di dialogo con la tradizione moderna più ampiamente europea e occidentale. Uno dei pochi, intelligenti modi, a nostro avviso, per continuare a mantenere attiva una tradizione letteraria che si voglia viva, oltre che italiana.

¹⁰ M. Mari, *Tutto il ferro della torre Eiffel*, cit., p. 275.

¹¹ *Ivi*, p. 82.

L'attribuzione dell'opera alla tendenza che si definiva fino a qualche anno fa postmodernismo è, dal nostro punto di vista, problematica e va meglio precisata e compresa, poiché non può risolversi nella semplice predicazione di alcune caratteristiche formali che, considerate proprie del movimento, sarebbero presenti nel romanzo. Ogni critico letterario, chiunque a livelli diversi pratici la disciplina della critica letteraria, svolge una prassi di carattere sociale e, soprattutto, socialmente legittimata, qualunque sia la consistenza dell'aura e la credibilità della legittimazione sociale oggi. Si legge, si scrive, si critica sempre in funzione di un pubblico; quando l'oggetto critico è espressamente la tradizione letteraria nazionale, questo pubblico coincide per definizione con una comunità sociale-storicogeografica-linguistica ben definita, sebbene dai confini storicamente mobili. Ora, ricordare questa ovvia condizione in cui il dialogo critico è praticato, significa rinviare-a e rivendicare un'idea della critica letteraria, prima ancora che della letteratura stessa, che sia trascendente e non immanente.¹² Se si accetta questo punto di vista, nessun discorso critico coerente e intellettualmente onesto può risolversi in una critica del tutto interna al testo. La letteratura postmoderna, tra le tante o poche virtù che ha in dote, possiede quella decisiva di concepire il mondo come una replica dell'opera d'arte. Come questa è un universo semantico di segni fluttuanti e in continua, o incerta-evasiva-allegorica ecc., ricomposizione, così appare il mondo extraletterario, in una parola: la Storia stessa appare nelle narrazioni postmoderne come una serie indeterminabile di segni più o meno arbitrari. Ebbene, questo tipo di pratica estetica si specchia nella lente del critico mostrando il suo doppio negativo: non c'è alcun dubbio che molti romanzi postmoderni suggeriscano che la storia possa essere letta solo come una serie di segni dal significato indecidibile e mobile, e questo accade, in superficie almeno, anche in *Eiffel*. Il critico deve però cogliere in questa operazione apparentemente ingenua – per cui la storia appare naturalmente come un libro – il momento genetico rimosso dalla forma finale, l'opera di annullamento della differenza tra testo e realtà: l'occultamento del cadavere della storia. Portare alla luce questo momento negativo significa per il critico, innanzi tutto, comprendere che storia vs. opera (realtà vs. finzione) non è un vecchio problema critico oramai superato, ma la genesi stessa di quell'operazione; significa inoltre comprendere che la fagocitazione della realtà storica da parte del mondo possibile del testo letterario è il frutto di una dialettica in cui sono in azione non solo motivi estetici, ma anche politici, ideologici, sociali e che tutta questa complessa genesi deve essere ricostruita dal critico stesso secondo le sue capacità. In un'opera come *Tutto il ferro della torre Eiffel*, l'osmosi tra la realtà storica e la sua versione letteraria ricostruita nel mondo dell'invenzione, una vera e propria storia dell'Occidente *sub specie* letteraria, è, come in genere nei mondi della finzione postmoderna, compiuta a una profondità tale che tutta la Storia effettuale sembra implodere verso, e dentro, il suo doppio letterario. La spirale realtà/finzione disegna in questo romanzo un punto di singolare sovrapposizione oltre il quale sembra non poterci essere progressione: i due bracci si sovrappongono fino ad implodere, tutto termina nel gorgo annichilente dei tre puntini

¹² Si veda F. Jameson, *The political unconscious*, London, Verso, 1982, pp. 273-74.

di Céline.¹³ L'intero Occidente pare regredire verso una sorta di preistoria della cultura o di futuristico ritorno a una barbarie arcaica nel senso dell'irrelatezza tra segno e realtà, tra linguaggio e cose. Questa fine apocalittica indica che la spirale si è bloccata e per proseguire deve tornare a manifestare la coppia mondo-testo come una scissione, o se si vuole come una coppia dialettica. Per queste ragioni un romanzo come *Tutto il ferro della torre Eiffel* è allo stesso tempo uno dei pochi frutti possibili del postmoderno all'interno della tradizione italiana e uno dei tentativi di riconsegnare la letteratura, attraverso un vero e proprio furore apocalittico, a un rapporto di trascendenza con la realtà. E che questo avvenga mettendo in gioco la tradizione italiana all'interno del canone occidentale è uno dei suoi meriti maggiori. La drammatica separazione tra parole e cose che in *Eiffel* sembra ingoiare in un vortice l'intera cultura occidentale, con la sua fiducia nell'umanistica *res publica literaria*, è una delle ossessioni dell'arte di Mari.¹⁴ Essa torna in *Verderame*, a ideale chiusura di un dittico con *Tutto il ferro della torre Eiffel*, ma in formato minore, attraverso la progressiva demenza di Felice, coprotagonista del romanzo insieme al giovane Michele. La perdita del legame tra significante e significato, e il conseguente generale oblio di ogni cosa, che minano la facoltà linguistica di Felice fino a metterne in dubbio la consistenza stessa di essere umano, sono controbilanciate dal tentativo disperato del giovane Michele di porre rimedio alla malattia, con risultati tragici ed esilaranti insieme. In questa coppia di personaggi e nel loro rapporto fa una nuova comparsa quella allegoria dell'apocalisse già messa in scena in *Tutto il ferro della torre Eiffel* dal duo Benjamin-Céline, ma qui con minore vertigine avanguardistica e una maggiore, terrena e umana compassione, non meno tragica però:

A volte tratteneva il nome come un flatus senza senso, e mi chiedeva cosa fosse una vanga, cosa volesse dire quel «vacaboia» che gli si formava continuamente nella bocca. Altre volte riteneva cosa e parola, ma come per il cesso non sapeva più ritrovarla. Quanto ai ricordi, la loro distruzione doveva procedere a ritmi devastanti, perché per una circostanza di cui avvertiva la scomparsa chissà quante ce n'erano che, proprio per il fatto di dileguarsi, non lasciavano segni né sospetti. Povero Felice! Pensavo a lui come alla statua di Condillac, da individuo completo (benché mostro) a mero simulacro di uomo. Era chiaro che il processo era irreversibile [...].¹⁵

¹³ «[...] i tre puntini di Céline, "l'invention du siècle", certo la più necessaria che io ricordi», così commenta Mari l'emblema stilistico dello scrittore francese (*I demoni e la pasta sfoglia*, Milano, il Saggiatore, p. 17), all'uso del quale dedica peraltro un intero romanzo (*Rondini sul filo*, Mondadori, Milano, 1999).

¹⁴ E dietro questa ossessione si agita certo quella originaria e fondamentale: «Certo all'origine di ogni creazione artistica è l'ossessione-angoscia della morte: su questa passione dominante (che l'artista condivide con il collezionista, il cleptomane, il libertino, il fondatore d'imperi, il mistico) s'innestano più speciali affezioni, come l'insoddisfazione della vita (quel senso di un'esistenza mancata cui Binswanger attribuisce ogni appetito di risarcimento formale) o all'opposto il senso di un traboccante *excessus vitae*. In entrambi i casi si dà virulenza, morbosità, necessità fisiologica, perché non c'è operazione più violenta e arbitraria di quella che imprime una forma alla propria vita» (M. Mari, *I demoni e la pasta sfoglia*, cit., p. 19).

¹⁵ Id., *Verderame*, cit., p. 13.